الآداب العالمية

فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية



الأدب والسينما
علاقات موفقة؟

المشهد
وشخصية الرواية

ميشيما
وتحديث المسرحيات اليابانية القديمة

الذكرى 140 لميلاد الشاعر الأرمني

صيامانطو

بوشكين وحمزاتوف

ويانيس ريتسوس وليليانا ستيفانوفا
وروبِرت فروست وروك استيبان سكاربا
وبي بهار (يوسف برازي) وخلف زيباري

العدد 178
ربيع 2019

الآداب العالمية

فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية

العدد 178 ربيع 2019 السنة الرابعة والأربعون

تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي
وفي مجالات الدراسة والنقد والشعر والقصة والمسرح وغيرها،
وكذلك المواد التي تتناول الأدب العالمي في مجالات الدراسة والنقد والبحث الأدبي

اتحاد الكُتّاب العرب

دمشق ـ أوتوستراد المزة ـ مقابل قصر العدل

ص.ب 3230 ـ هاتف 6117240 ـ 6117241

E-mail: awuworldliterature@gmail.com

المراسلات باسم رئيس التحرير

دعــوة

إلى السادة الزملاء الباحثين والمترجمين المحترمين:

تنوي مجلة «الآداب العالمية» نشر ملف عن:

الأدب الفرنسي المعاصر

يرجى من الراغبين في المشاركة إرسال موادهم

مرفقة بالنص الأجنبي (في حال كانت المادة مترجمة)،

على البريد الإلكتروني :

awuworldliterature@gmail.com

شروط النشر:

- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن ترفق المادة بالنص الأجنبي الذي تُرجمتْ عنه.
- أن تكون الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية ما أمكن.
- أن يرفق المترجم لمحة عن سيرته الذاتيَّة وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في آخر النص.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في آخر النص.
- لا تُعاد المواد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تُنشر.

الاشتراكات السنوية:

- أعضاء اتحاد الكُتّاب العرب	400 ل.س
- الأفــراد داخل ســورية	600 ل.س
- المؤسسات داخل ســورية	2700 ل.س
- الأفــراد في الدول العربية	3000 ل.س أو 200 $
- المؤسسات في الدول العربية	10000 ل.س أو 250 $
- الأفــراد في الدول غير العربية	10000 ل.س أو 300 $
- المؤسسات في الدول غير العربية	15000 ل.س أو 350 $

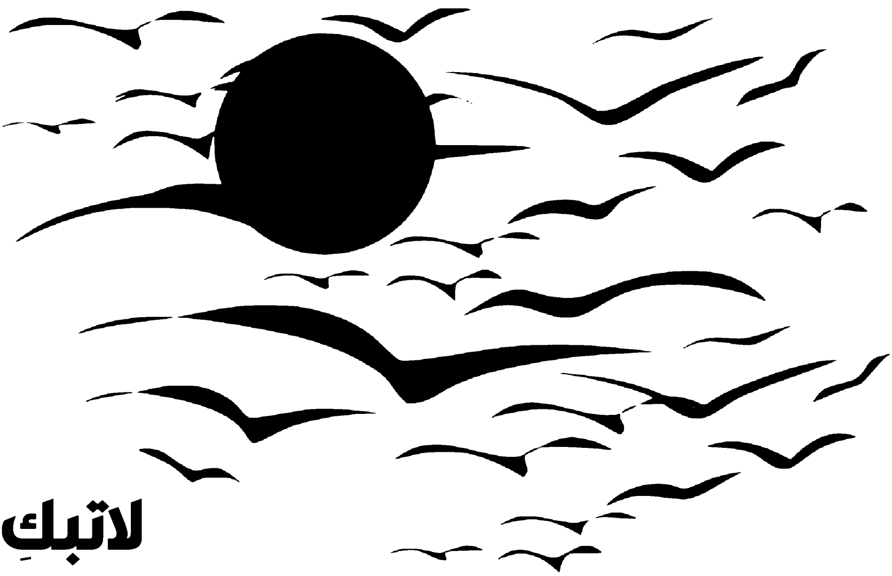
الآراء الواردة في المجلة تعبر عن أصحابها

ثمن النسخة: (150) ل.س داخل القطر ـ (320) ل.س خارج القطر

الفهرس

شـــرفات

رئيس التحرير
بديـع صقّـور



لاتبكِ عندما تغرب الشمس

«قل لي، أيّها الموقد، من نفخ النّار فيك أَيام الشتاء من دون كلل؟
قل لي أيُّها النبع، من ملأ الجرار من مياهِكَ السلسبيل؟
كلاهما أجاب: الأم».

«رسول حمزاتوف»

قل لي، من أرضعك لبنَ العيش، حتى غدوتَ
غصناً صلباً في شجرة الحياة؟
قل لي، من غطّاك بروحه كي لا تبرد
ومن ساهر النجوم، وهدهد نومَك بالأغنيات؟
قل لي، من بكى بلوعة وحرقة جثامينَ الشهداء
العائدين من ميادين الحروب؟
من التاع قلبه على غيابك، وفي سفرك؟
قل لي، من احتضنك كزهرة بين ضلوعه
وخبّأك في سويداء القلب، وصيّرك
نبضاتِه التي لن تفارقه مدى العمر؟
قل لي، من نهاك عن الوقوع في أفخاخ الحروب؟
الكل أجب: الأم...
قل معي .. قولي معي.. قولوا جميعاً: كلَّ عام وأنت بخير
يا أمَّنا الباسمةَ كالحب ..الوادعة كالنجوم.

***

«كم هو صعبٌ الإيمان بالثلج في ذروة الصيف!»

«عباس كيارستمي» شاعر ومخرج إيراني

ما أكثر الأشياء التي نؤمن بها في ذرورة حماقتنا!

يؤمنون بالوطن ويغتالونه!. يؤمنون بالحبِّ ويغرزون خناجرهم

في صدره!. يؤمنون بالشمس ويرشقونها بحجارتهم!

من يرتدي في الصيف معطف صوف لابد سيختنق من الحرّ الشديد!

***

«والشمس في كبد السماء مريضةٌ والأرض واجفة وأن حصرتْ تمورُ»

«أبو الطيب المتنبي»

كم من القرون مرت.. والشمس في كبد السماء مريضة؟!

شاعرنا المتنبي.. إذن.. المشكلة في الساكنين تحت سقفها:

هذه الأرض الخائفة في كل العصور تترقب بخوف وحذر



ظهر الأشرار والقتلة.. أرضنا الآن تمور بالقتلة

والذئاب.. نتبدل الوجوه.. غير أن الناس يتجددون

ومنهم يولد القتلة والأشرار..

مؤكد يا متنبي أن الشمس في زمنك لم تكن مريضة

في كبد السماء بسبب تزاحم الغيوم..

وأن الأرض لو كانت تمور بالأزهار لما وقفت خائفة!

مؤكد يا شاعرنا القتيل أن من قتلوك

هم أجداد القتلة الجدد على هذه الأرض.

***

«إن كنزة صوف واحدة منتهية الصلاحية، لا تكفي لعقد صداقة مع الشتاء»

«محمود درويش»

كثيرة هي الأشياء التي انتهت صلاحيتها يا صديقي العزيز محمود درويش

مدافع الحرب العالمية الثانية لم تعد صالحة للإبادات الكبيرة..

صار بدلاً منها القنابل الذكية، والعنقودية، والصواريخ..

هروات قمع المظاهرات استبدلت بالقنابل المسيلة للدموع

والرصاص المطاطي والحي.. والهروات الكهربائية..

مسابر الكشف عن آثار الغابرين انتهت صلاحيتها، وصار بدلاً

عنها حوامات وكاميرات ليزرية...

العسس لم يعد لتنصتهم من جدوى.. هناك الكثير من

أدوات التنصت الحديثة جداً.. مكالمة في الجوال تكشف عن نواياك

الأقمار العابرة في الفضاء تستطيع أن تحصي عدد دقات قلوبنا

في الثانية الواحدة.. وتكشف العراة في أسرتهم..

ما حاجتنا إلى الكتب ودواوين الشعر.. ما دام الفيسبوك

هو الوسيلة الأساسية للمعرفة واقتناص الصديقات

ولو كن في آخر الأرض..

تنتهي صلاحيتنا عندما نغلق باب الحياة وراءنا..

***



«ياللفضيلة الحزينة.. إذا ما خرجت للتسكع في هذا العالم متى تصل؟!»

مقتبس..

كيف سنرى شبح فضيلة ما؟! ذرة فضيلة طائرة..

سراب فضيلة تتسكع فوق هذه الرمال؟..

في هذا العصر الأمريكي.. الذي يطال رصاص رأس كل فضيلة على هذه الأرض؟

يقول حكيم قريتنا «سعدو البلوط»: لا تيأسوا.. لابد ويأتي

يوم ما، وتنتصر فيه الفضيلة ذات عصر فاضل..

سترونها تتسكع عبر الأزقة والشوارع والدروب المحاصرة

بقطاعي الطرق المرتزقة البررة.

***

«لم أكن مؤلفاً لأي شيء.. كنت دوماً أصطاد فقط

أشياء تعبر الهواء.. أدعوكم أن تحرقوا سفنكم، ومثل

الفينيقيين أعتزم أن أخلق لنفسي أبجديتي الخاصة»

«نيكانون بارا»

شاعر من تشيلي عاش 104 سنوات 1914 ــ 2018

إذا كنت ستصطاد نجمة عابرة في الهواء

أرجوك أن تأخذها لتضيء بها بيت فقير في بلادك

أو في بلادي، لأن فانوس بيته، ربمَّا يكون زيته قد نفد..

وأطفاله ما زالوا ينتظرون ضوءاً ما... ليكتبوا وظائفهم

ويتذاكروا دروسهم على ضوء نجمتك التي ستقطف..

أرجوك يا نيكانون».. إن قطفت جذوة من النار

أن تأتي بها لنحرق معاً الأشواك التي تخز أعناق

البسطاء والطيبين في هذا العالم..

تعال، ولنبحر معاً في سفن أهلنا الفينيقيين لنصطاد

لآلئ وقصائد حب وطيور شمس بلون الأرجوان!..

***

«التاريخ نصفه أهواء، ونصفه ظنون»

«ول ديورانت»

فتشت جيوب الأرض عن آثارهم وصدى ما تركوه.. وما خلفوه

من حرائق وحروب ودمار.. فإلى أين وصلت؟!

ـ الأحذية الثقيلة هي من يكتب التاريخ

ومن يكتب التاريخ يكتبه على هواه...

المنتصرون دائماً هم من يكتبون تاريخ انتصاراتهم..؟

هل تظن بأن أحداً ما من المنهزمين كتب حرفاً واحداً؟

عندما كتبت «قصة الحضارة» هل وضعت هواك على جانب

من الحياد؟! أتمنى ذلك! لقد استمتعت

بالترحال معك.. عبر هذا العالم البهي والجميل..

لكن! يا سيدي «ول» الأشرار وشياطين الحروب دائماً

يسعون إلى هدم ذلك البهاء وتشويه صورته

وجماله..

الظنون الكثيرة.. كثيراً ما تخطئ في تقدير الظنون التي وصلت

إليها.

***



«الإنسان المتعلم ليس دائماً إنساناً شريفاً.. إن العلم

لا يكفي وحده لضمان إنصاف المرء بكرم الأخلاق»

«دوستويفسكي»

والتربية لابد وأن يكون لها دورها الأساسي

في بناء الإنسان الشريف.. ليؤسس علمه على أساس

متين من الأخلاق، كي يضمن إنصاف الآخرين بكرم أخلاقه..

لقد فعلها الكثيرون ممن قضوا عمرهم في اختراع السموم والقنابل

والصواريخ لإبادة أهل هذا الكوكب الجميل، ولكي يعمَّ الظلام..

هؤلاء! أين كانت ضمائرهم حين سخروا علمهم لنشر الدمار

والخراب والظلام والموت؟!

***

«أنا إيطالي فقير من جنوه»

كريستوف كولومبس»

كنت فقيراً.. وما دمت فقيراً إلى يوم أن رحلت، لماذا

غامرت في اكتشاف أرض الهنود الحمر.. ألم تكن إبادة

أولئك الطيبين بسبب اكتشافك المتهور لإرضاء

مولاك الملك؟

آه! يا سيد «كولومبس» ما كان أجملك لو بقيت

مواطناً إيطالياً وفقيراً من «جنوه»؟!

***

«لا تبك عندما تغيب الشمس، لأن الدموع سوف

تمنعك من رؤية النجوم»

المغنية «فيوليتابارا»

بين الصخور.. في أعالي الجبال، زهرة تختبئ..

بين الأغصان، في أعماق الغابة.. عصفور يغني..

الساقية تروي الحقول..

الفلاح الصغير يساعد أمه في جمع الحطب..

الفلاحة الصغيرة تساعد أختها الكبرى في قطف حبات الغار..

الشمس تقترب من الغياب، فحاول ألا تبكي..

تمتع برؤية النجوم المبللة بضوء القمر، وهي تسبح

في بحر السماء الأزرق الجميل.

***

وردة الشتاء:

في صباح منسي، وفي غفلة من صقيع تفتحت

وردة الشتاء...

تحت ضربات حبات البرد ذوت وردة الشتاء، وعليها

سفحت الفراشات دموع الفراق.

حبة مطر:

اغتالتها رصاصة طائشة، قبل أن ترطب

شفاه الجندي الرابض عل حدود القلب..

ليحمي أزهار الوطن..

صباح غيمة:

انكسر جناحاها.. لم تستطع الطيران
أبعد من ذلك.. حزنت لأنها سقطت
فوق مرج البحر الأزرق، وكانت تحلم بالوصول إلى حقل قمح، أو كرم
زيتون على التلال.
مغيب:
في ذلك المغيب دبَّ اليباس في نفوس أهل
قريتي «زهرة الريح» الذين كانوا ينتظرون قدوم
المطر على جناح الغيوم التي طردتها أصوات
الطائرات العدوة، وكانوا ينتظرون على أطراف الحقول
ترنيمة طير:

الشاعر الصيداناوي
«أنتيباتروس»

أيها الغريب هنا يثوي «هوميروس» تحت هذه
الرمال التي يلطمها صوت الأمواج»
وماذا بمقدوري أن أفعل إن مررت على الرمال التي يثوي
تحتها «هوميروس»؟
لن أستطيع إيقاف الموج الذي يقلق راحته في موته الأبدي.
ولن أفلح في صناعة ناي من إحدى عظامه التي ثوت في الرمال
هذا إن عثرت على عظام له؟
لأنفخ فيها لحناً يوقظه مع الميتين إلى جواره..
ويصيح صوت ذلك اللحن ليتماهي مع صداح
الموج

اعذرني يا سيدي « أنتيتباتروس» لأنني لن أستطيع أن

أقدم أيّ خدمات لصديقك العزيز «هوميروس».

***

«رأت الشاة قصّابها يشحذ سكينة، فقالت له:

احترس يا سيدي من أن تجرح إصبعك

«ميخائيل نعيمة»

لم يعد يذبح شاة فقط!. كلَّ ما يأتي في طريقه..

كلَّ ما يقع بين يديه.. كلَّ ما تطاله سكينه يذبحه..

إن يذبح أخاه الإنسان.. ويذبح الفصول.. والطفولة والأزهار

سيد نعيمة لو أمد الله بعمرك، أكثر، وشاهد ما يجري

في هذا الشرق، لطلبت من الله أن يقبضك..

علماً أنك تجاوزت المئة،

وشاهدت كيف مزقوا الكروم والدروب والأرواح...

وهم على مزيد من الذبح، والفجور...

هم لا يحبون الشمس..

«يبكون عندما تغيب الشمس»

وتمتلئ محاجر عيونهم

بدموع التماسيح.. لأنها سوف تمنعهم

من التمتع برؤية النجوم».



دراسات وبحوث



ميشيما

وتحديث المسرحيات اليابانية القديمة

مسرحية «هانجو» أنموذجاً

خليل البيطار

قاص وروائي وناقد من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

المسرح أقدم الفنون وأعمقها تأثيراً، وربما كان الرقص والغناء المرتجلان أقدم منه، لكنه وظف الفنون جميعها على خشبته، ثم هدم الحواجز بين الجمهور والخشبة في الصالات أو الساحات العامة، وظل ارتقاؤه علامة فارقة تشير إلى تطور المجتمع في المكان والزمان المتعينين.

والمسرح الياباني بألوانه العديدة اتكأ على التراث الأدبي والتاريخي المحليين، وقبس من المسرح اليوناني والأوروبي، ومن بين ألوانه مسرح (النو) القديم الذي تموج بين الطقوس الدينية، والأحداث والحكايات الشعبية والمأساوية، وبين الكوميديا الخفيفة والسخرية الناقدة للرعب والإشفاق، وتعدهما مارغريت يورسنر لولبي المأساة.

ويوكيو ميشما أبرز الذين أسهموا في تحديث مسرح (النو)، وهو واحد من أعمدة الإبداع الياباني في القرن العشرين، وتعدت مساهماته المسرح إلى أجناس الأدب المختلفة.

ولد يوكيو ميشيما في طوكيو عام 1941 ، لأسرة نبيلة من جهة الجدة، وورث أجداده حكم مقاطعات يابانية، وهذا اسمه الأدبي، أما اسمه الأصلي فهو كيميتاكي هيراوكا، وقد نشأ ضعيف البنية، لكنه عوض ضعفه باهتمام دائم بالرياضة واللياقة البدنية، وكان يبحث عن الجسد المثالي القادر على التعري وإبراز عضلاته.

نشأ في أسرة نبيلة من جهة الجدة، وورث أجداده حكم مقاطعات يابانية،، وأثرت فيه فكرة الروح اليابانية (ياماتو)، وشدته جدته صوب المسرح، فتردد على صالات العروض المسرحية، ودهش لامتزاج الواقع بالوهم، وأعجب بمسرح الأقنعة (كابوكي) وألوانه وأزيائه.

اتكأ في مسرحه ورواياته على التاريخ، ونوّع مصادره، وكانت له فلسفة خاصة، واقتبس من الأدب الكلاسيكي المحلي والعالمي، ومن الأساطير اليونانية.

وميشيما مبدع موهوب، وهو شاعر وروائي ومسرحي ومخرج وكاتب قصص قصيرة، كما أخرج أفلاماً ومثَّل وغنّى في بعضها. وقد أنجز خلال حياته القصيرة (1941-1970) أربعين رواية، وعشرين مجموعة قصصية، وثماني عشرة مسرحية، وعشرين كتاباً جمع فيها مقالاته، وأخرج فيلماً واحداً.

وقد انساب صوته بين نصوص كثيرة في الرواية والبحث والمسرح، وتموّج بين البراءة الفنية والرومانسية المحببة بحسب دارسي أدبه. وقد رشح لجائزة نوبل للآداب ثلاث مرات تقديراً لمكانته الأدبية.

ومن رواياته: اعترافات قناع، ورباعية الخصب، وهي في أربعة أجزاء، عناوينها: ثلج الربيع، الجياد الهاربة، معبد الفجر، سقوط الملاك، ويتناول كل جزء منها مرحلة من مراحل تطور اليابان.

ومن مسرحياته: السيدة دي ساد، شرفة الملك المجذوم، وخمس مسرحيات محدّثة من مسرح (النو)، عناوينها: سوتو ياكوماشي، يورو بوشي، الطبلة الحرير، آوا، هانجو. وقد أخرج عدداً من مسرحياته بنفسه، وعروضها استمرت بعد رحيله إلى اليوم، وترجمت أعماله إلى لغات عديدة.

توزع مسرح ميشيما بين تناول القضايا الاجتماعية الناقدة، والأحداث التاريخية

المعصرنة، ولوّن مسرحه بالرقصات والأزياء اليابانية، وغلبت عليه العواطف المضطرمة والخواتيم المفتوحة على نهايات غير محسومة.

مسرحيته (هانجو) ترجمها إلى العربية عن اللغة الإنكليزية علي الخش، وصدرت عن وزارة الثقافة بدمشق عام 1985.

تعيدنا هذه المسرحية إلى عالم ذهني عميق، لم تكف اليابان لحظة عن الانتماء إليه منذ إصلاحات ميجي بالقدر الذي ظنه التقنيون ورجال الأعمال ورجال الدولة، وتقول: إن عالمنا انحدر، ولا تراحم فيه، وقد فقدنا الأمل بأن يأتي الشفاء من مشعوذ معزّم أو ساحر، وإحساسنا بالجمال ولّى عهده، وإن الرعب والإشفاق هما سبب المعاناة والتعاسة.

شخصيات المسرحية: جيتسوكو هوندا الفنانة التشكيلية الأربعينية، وهي وحيدة تعيش في عزلة خانقة، وهاناكو فتاة الجيشا، فقدت عقلها بسبب غياب حبيبها، وشهرت بين سكان المدينة بانتظارها اليومي لحبيبها، وهي تجهل مكانه وزمن عودته، فاشترت الرسامة هوندا عقدها، واعتنت بها، ووجدت فيها صديقة مؤنسة، وفي جمالها وحكاياتها مادة للوحاتها. ويوشيو الشاب الذي حاصرته مشكلات كثيرة منعته من العودة والوفاء بعده الذي قطعه لحبيبته.

تبدأ هوندا حكايتها في أواخر فصل خريفي يشير إلى جفاف العاطفة وثقل الذكريات والأحلام المنكسرة، في مرسمها الذي شكل مكان الأحداث، فتقرأ في جريدة ثم ترميها جانباً بتوتّر ظاهر، ثم تعاود القراءة علامة فروغ الصبر، محاولة التلهي بأي شيء ينسيها عذاب الحاضر، وتسرد جهراً كأنها تخاطب مستمعين مرئيين حكاية رومانسية، حول فتاة مجنونة، تعلقت بشاب وسيم، وتبادلا مروحتين، أخذ الشاب مروحتها المزينة بصور فتيات الليل، وأخذت الفتاة مروحته المزينة بمنظر ثلجي.

وبعد أن أكملت القراءة تناولت مقصّاً وقطعت صفحات الجريدة بعصبية قطعاً صغيرة تشبه ندف الثلج.

هاناكو فتاة الجيشا السابقة تعودت صحبة هوندا الرسامة، وتلازمت الصبيتان تجمعهما حساسية الفنانة وقلقها، وتوتر الفتاة المهجورة التي يؤرقها الانتظار بلا بصيص أمل.

قالت هاناكو المنتظرة الذاهلة: أبوسعي أن أدع الباب مفتوحا؟ فلو عاد يوشيو لأمكنه الدخول فوراً! أجابتها هوندا مواسية: دعيه مفتوحاً إلى حين، لكن الشتاء قد حل!

فصححت هاناكو: إنه الخريف! (وكأنها تستأخر الوقت، وتمعن في الانتظار اليومي في محطة القطار وفي المرسم)، ثم غنّت: مروحة خريفية، مروحة خريفية. (مؤكدة أن الوقت خريف).

جيتسوكو هوندا الرسامة أحاطت صديقتها بذراعيها، وأكدت لها أن يوشيو سيعود حتماً ذات يوم، وظلت تتفهم شكوى هاناكو من ثقل الانتظار، وتقول لها: أنا لم أنتظر قطّ، وواصلت هاناكو انتظارها في المحطة، متفرسة في وجوه المسافرين والعائدين، تقرأ ملامحهم بعيني روائية أو رسامة أو مرشدة نفسية، وتقول: لا أحد في العالم عدا يوسيو ذو وجه حي! وجوه الآخرين ميتة، إنهم هياكل عظمية تحمل حقائب ولا شيء آخر، ماتت رؤوسهم. ثم تضيف شاكية: أنا نافذة لم تغلق، أنا دمية لا تنام! ص179 – 181

تسرّي جيتسوكو عن صديقتها هاناكو وتقول:أنت الأجمل والأغنى في العالم، أناس كثيرون يملكون نوافذ مفتوحة على مصراعيها، ولا ينتظرون أحداً، وأنت تملكين نافذة واحدة، وسيأتيك منها بالانتظار أجمل ما في العالم. ثم تحاول إخراجها من حزنها باقتراح الترحال معاً بحثاً عن يوشيو، لكن هاناكو ترفض الفكرة، وتعلن مواصلة الانتظار.

حين وصل يوشيو إلى المرسم بعد أن قرأ مقالاً في الجريدة تناول حالة هاناكو، وعرف مكان إقامتها، طلب من الرسامة أن تقدمه إلى هاناكو، فتجاهلت الرسامة طلبه، واتهمته بالادعاء، برغم إبرازه مروحة صبية الجيشا السابقة هاناكو، وعليها صورة حسناوات الليل، وأكد للرسامة وفاءه لهاناكو، إذ زار المدينة التي قابلها فيها، وسأل معارفها عن مكانها، فأبلغوه أنها تقيم لدى رسامة، وشرح الصعوبات التي أعاقت لثلاث سنوات عودته، وحين أصبح حراً جاء بسرعة.

عللت الرسامة رفضها طلب يوشيو بخوفها على غنيمتها، لأنها الوحيدة التي عوضتها عن ثقل الوحدة، فهي لم تحظ بحب رجل، رغم بلوغها الأربعين، ولو أعلن أحد حبه لها

الآن أو زارها في الحلم، لبادلته حبه بالكراهية، فقال يوشيو ساخراً: الذين لم يحبهم أحد يحلمون أحلاماً مروّعة.

هدد يوشيو جيتسوكو الرسامة بأنه سيدخل إلى غرفة النوم للقاء هاناكو، إذا لم تقدمه إليها، فرجته الرسامة ألّا يفعل، فهي تخشى أن تعود وحيدة، والوحدة تقتلها، لكنه نادى: هاناكو، فخرجت إليه، وقدم نفسه إليها فلم تعرفه، وأبرز المروحة التي تخصها، وعليها صورة حسناوات الليل، لكنها لم تصدقه، وقالت: ربما تشبهه، ولكن وجهك وجه ميت، وقالت للرسامة: ما زالت لديّ قوة على الانتظار، وردت الرسامة: أنا لا أنتظر أحداً، فأكدت هاناكو: أنا أنتظر، وها هوذا الليل يخرج منه النهار... يا لجمال الحياة.

نص شفاف، يغوص عميقاً في المعاناة الإنسانية، كاشفاً كسور الواقع وشروخ الزمن المنحدر، بشر يرحلون يومياً بالقطارات السريعة، وجوههم شاحبة، ولولا الحقائب التي يحملونها لظنَّهم الرائي هياكل عظمية، وهناك من ينتظرون أحباءهم دون أمل مثل هاناكو، وهناك محطمون ومحطمات تقتل العزلة أرواحهم، وتحاصرهم الكآبة وانعدام التواصل.

وجدت جيتسوكو في فتاة الجيشا الذاهلة نظيرة لها في ألم الانتظار، ومؤنسة ومساعدة في تخفيف أثقال التجاهل البشري، وكأنما الرجال قد تحولوا في الزمن الاستهلاكي التسليعي إلى حجارة أو حصى لا نفع منها.

يشع الجمال الطبيعي والإنساني من ثنايا النص بأبهى صورة، وبذائقة رسامة مبدعة، تمتدح تفاصيل جسد هاناكو، القد والخدين والنهدين والبطن، وتحسد حبيبها الذي أحسن الاختيار، وتجلل النص عتمة مأساة يصعب على النهار المنبلج أن يزيحها، وهنا يكمن شقاء الذين بلا أمل أو هدف، إنهم لا يحتاجون إلى الساعات، ولا ينتظرون أحداً، وإذا انتظروا فهم في انتظارهم العبثي يشبهون من ينتظرون غودو، أو يشبهون الكلب هاشيكو الذي ظل ينتظر صاحبه في المحطة حتى نفق، فأقيم له تمثال أمام محطة شيبويا في طوكيو تقديراً لوفائه، وربما يكون ميشما قد تأثر بهذه الحكاية الشعبية ووظفها في نصه.

وظّف ميشيما التراث الحكائي الياباني والشرقي عموماً في حكايات مسرحه المتناسلة،

ورسم الشخصيات بريشة فنان وعبارات شاعر، وركز في تحديثه لمسرحية قديمة على دراسة العوالم الداخلية للشخصيات، وعلى تتبع أثر عقد الطفولة المعذبة، وبذور العزلة المتراكمة، التي تتحول إلى كراهية للآخرين، ورصد أسباب القلق الملازم للناس الذين عانوا الحرمانات والحروب، ورحلوا من مكان إلى آخر هرباً من الذكريات الأليمة، أو من واقع مأزوم، فالديكور بسيط بلا زخارف: نافذة وكنبتان وبضع لوحات فنية، بعضها غير مكتمل، وإحداها لهاناكو في عريها الباذخ وشحوبها الأليف، وثانية لها وهي تنتظر يوشيو على مقعد خشبي في المحطة.

لا أقنعة ولا زخارف، ولا رقصات ولا صلوات، كما في المسرح القديم، وطبيعة خريفية باهتة، ومدينة أشبه بجزيرة منعزلة من جزر اليابان، وحركات قليلة وحوارات مكثفة، المروحتان الملونتان تتحركان في يدي هاناكو ويوشيو لتشيرا إلى وجود حياة، والرسامة وصديقتها تتحركان عند الضرورة، الأولى تتحرك لمواساة هاناكو، أو لإبعاد يوشيو عند قدومه، والثانية تتحرك لفتح الباب او لمواصلة الانتظار في المحطة.

لفت ميشيما الأنظار إلى محنة الإنسان المعاصر، ومحنة النخب المحبطة، فالمعاناة لا تستثني أحداً، وتركة الحروب واتساع الهوة بين الطبقات الاجتماعية، وتعقيدات الحياة الحديثة في سرعتها ، وتحويلها البشر إلى آلات، وإفقادهم روح التكافل والشعور بجمال الحياة، وضياع الحب الإنساني وقيم التعاون، توقع البشر في مطب التوحش، وتفسح في المجال لمشاعر الفقد أن تتغلغل في النفوس، وتدفع التعساء إلى البحث عن مقاعد لانتظار نهار جديد مختلف، يزيح عن أرواحهم عتمة موحشة.

وركز ميشيما في مسرحه ورواياته، وفي انتحاره العلني على طريقة السيبوكي على التقاط أسباب المعاناة، وأحاط بالقيم الإنسانية النبيلة كالوفاء والتعاطف وتقبل الآخر وحمايته، وسخر من إلقائنا اللوم على الآخرين بسبب تعاستنا، أو على حظوظنا النادرة، ولفت إلى إمكان أن تكون أفعالنا نحن، أو أفعال المحيطين بنا مسببة لتعاستنا.

عن إليكترا

مرغريت يورسونار

ترجمة: صفوان صفر ـ سورية



تسلّم رواية الديمقراطية بوجود رابط بين الأدب والسياسة، وهذا الرابط ليس موضوعاتياً فقط (يتحدث الأدب عن السياسة، ويتدخَل في النقاش السياسي)، ولكنه بنيوي أيضاً: الأدب هو شكل من أشكال السياسة. ضمن هذا المعنى ترتبط الرواية الحديثة بالديمقراطية. إنها تقدم محاكاة للنشاط التعاقدي الذي يمارس في الديمقراطية.

ثل عقدة الأفاعي التي تعيد من دون توقف تشكيل ذاتها، تتخذ مغامرات إليكترا وأقاربها بالتناوب كل مظاهر العائلة المجرمة على مر القرون. وبمثابة وثائق إثبات، فإن التنقيبات في مدينة {ميسين} قد قدّمت أقنعة وخناجر ذهبية، غير أن الشهادات المكتوبة لا ترجع إلى أبعد من بعض أبيات شعر لهوميروس حيث يستدعي طيف أجاممنون جريمة كليتيمنسترا: (والمرأة التي لها عينا كلب قتلتني، وابتعدت من دون أن تغلق لي جفنيّ، حارمة إياي بهذه الطريقة من الإكرام الضروري للأموات... ولم تتركني أنعم بمرأى أوريست).

إن تلميح هوميروس لجريمة قتل أجاممنون كما لو أنها كانت جريمة شهيرة من يفترض حول هذه النقطة وجود أسطورة راسخة بصلابة، دخلت ربما إلى الأدب قبل القصائد الهوميرية ذاتها. إننا نفترض أن مغامرة الأتريديين كانت تشكل جزءاً من تلك الملاحم المسماة الرجوع والتي تبقى الأوديسة المكرسة لرحلات أوليس كمثال عنها، والتي كانت كلها تُظهر قاهري طروادة وهم يلتقون فيما بعد، وبأقدار متنوعة، عائلاتهم ووطنهم. غير أن أسطورة الأتريديين لم تكن تنحصر بقصة الفخ المنصوب من الزوجة، وجريمة القتل وانتقام أبناء الميت. فقبل أن يكون زوجاً مخدوعاً، صريعاً في حمّامه بفعل زوجته وعشيقها، فلقد كان أجاممنون ملك الملوك الذي كان سوء استخدامه للسلطة يستثير شتائم {تيرزيت} وغضب أخيل؛ كان قد تمتع بتلك الغنيمة الأنثوية العذبة التي كانت {بريزييس وكاساندرا}؛ كان قد ذبح في كالسيس ابنته إيفيجيني، جالباً بالتالي على نفسه وإلى الأبد حقد كليتيمنسترا الأمومي. إن كليتيمنسترا ذاتها كانت شقيقة ديوسكوريس (Dioscures) وهيلانة، الابنة الشرعية لـ ليدا و تيندار، بيد أنها كانت أقل جمالاً من تلك المخلوقة البيضاء التي ولدت من علاقة غير شرعية لبجعة. أحس أجامنون عندما كان طفلاً برائحة مأدبة اللحم البشري المقدمة من أبيه { أتري } إلى عمه (تييزيه) كحفيد (بيلوبس)، الذي كان الأثير عند نيبتون وخاطف {هيبودامي}، فلقد كان يرتقي من جريمة إلى جريمة، من حب إلى حب، وصولاً إلى هذا (التنْطَل) الغامض المخطوف من قِبَل زيوس كي يخدمه كنديم قبل {جانيميد}، وعُذّب لأنه قد سرق

الرحيق من طاولة الآلهة. كان {إيجيست} ابن {تييست} وابن عم أجاممنون قد انتقم من ابن {أتري} لإخوته الذين ذُبِحوا كالحملان في مطابخ {ميسين}. من بين الكثير من الأساطير والأحداث المتنوعة للعصر البرونزي، فإن التراجيديا الإغريقية، وبثقة رائعة، انتهت بعزل وحفظ الموضوع الإنساني الأساسي تحديداً، قصة الأب المقتول، والأم المجرمة، والأطفال المنتقمين.

إن مسرحيتَي إليكترا لكل من سوفوكل و يوريبيدس تعالجان حصراً جريمة قتل الأم المرتكبة من قِبَل الابن والابنة فارسيّ تحصيل الحقوق المهضومة ؛ إنهما تتطابقان بشكل

أو بآخر مع مخطط مسـرحية {الأوريسـتيا} الثانية لأسخيلوس، حاملات القرابين، المحصورة أيضاً بانتقام إليكترا و أوريسـت. فقط، المسرحية الأولى والثالثة من ثلاثية أسخيلوس ترتقيان حتى جريمة قتل أجاممنون من قِبَل كليتيمنسترا، ومن ثم تنحدران حتى تبرئة أوريسـت من قِبل محكمة {أريوباج}، خاتمة قانونية وطمأنينة مستعادة لهذا الكابوس المأساوي. إن الوجوه المنحوتة كنقش بارز من قِبل أسـخيلوس تنتمي كلها تقريباً إلى جيل الأب المقتول؛ إن كاساندرا المثيرة للعواطف، والتي من خلالها يتضح القنوط كما لا يتضح في أي مكان آخر لكائن متورط في مأساة لا تعنيه، أو الثنائي المدهش المنغمس في الزنى؛ إيجيسـت و كليتيمنسترا. بيد أن، وكما يشير اسمها ذاته، فإنها من وجهة نظر أوريسـت، أي وجهة نظر الابن، أنّ الثلاثية بكاملها قد أُنشئت. من هذا الابن الذي على الرغم من كونه قليل التميز إلى حد كبير، فإن أسخيلوس يعرض علينا متوالية من المشاهد النادرة داخل كل مسرحية من العصور القديمة : طفلاً يبلل أقمطته ، يتيماً يصلّي فوق اللحد الأبوي، منتقماً واثقاً من حقه الصريح، متهَماً ملاحَقاً حتى قرار الحكم النهائي من زبانية كليتيمنسترا. إن إليكترا، الموضوعة إلى الوراء قليلاً، تراها تلعب الدور السلبي والسحري للمرأة الزعاقة؛ بيلاد، المكلف بتجسيد دور الصديق الذي لا غنى عنه، لا يتوصل في التطور الفردي، الذي يبدو أنه قد تحقق في ثلاثية أسخيلوسية ضائعة لشخصية الرفيق والعشيق لأشيل. حتمية دينية تنظم تنقلات هذه الوجوه من العصر البرونزي: إن أجاممنون هو ثور ينزف على المذبح، الأطفال قتلة الأم هم جلادون متشحون بالسواد أكثر من كونهم سفاحين؛ إن انهيار كليتيمنسترا يشبه سقوط صخرة تهوي. إن التراجيديا الحقة تتجلى في هذا العمل المحكوم بقوانين الملحمة عندما يرى المنتقم نفسه ممزقاً بين العرف الأمومي القديم والقانون العائلي للعصور اللاحقة، بين الأم والأب، وعندما يتوجب على الأرباب أنفسهم أن يختاروا بين ما هو واجب تجاه الأموات وما هو واجب تجاه الأحياء. إنها لا تنتهي إلا عندما ينزل عالم كامل عريق في القدم وبربري نهائياً تحت التراب مع كليتيمنسترا.

وكما يختلف العصر الحديدي عن العصر الذهبي فإن منطق أسخيلوس الورِع الهدّام يختلف عن قصائد هوميروس التي كان يقدسها اليونانيون. إن هذا الشاعر الأحدث

من هوميروس يبدو أحياناً غائصاً في ماض أكثر سواداً وأكثر فوضوية. في الواقع، فإن التأثير المشوِش لفلاسفة إيوني الكبار كان له صدىً عند أسخيلوس: الكائن البشري لا يشك بعد، ولكنه يستفهم، يعترض، والآن ينتقد.

إن الكائن البشري في فضاءات الإلياذة الفسيحة الساطعة، كان على مستوى واحد مع الأرباب ؛ في وضع المشهد الأوريستي المشوش، فإن الأرباب ما عادوا بالنسبة إليه سوى متهمين، منقِذين أو قضاة ؛ فهم أنفسهم يذعنون لقانون من التوازن الكوني والذي بمقتضاه يتخذ كل فعل مكانه في الحال، مُقَيّم ويتم الحكم عليه. إن البطل لا ينتظر ولا يتلقى إلا حقه : إن تبرئة أوريست التي هي برهان ساطع للعدالة الإلهية، لا تتضمن في وجه من الوجوه العطف الكئيب لزيوس هوميروس إزاء المصير الإنساني. يشفق الشاعر ذاته، من خلال كاساندرا، على بؤس الكائن البشري.

كان الأمر يتعلق بالثواب في مسرحية أسخيلوس، أما بالنسبة إلى سوفوكل، فكان معنياً بالعدالة. إليكترا هي رمز هذه العدالة. إن سوفوكل هو أول مَنْ جعل من شقيقة أوريست البطلة الرمز لمأساته المبنية على الثأر؛ في الوقت ذاته، وبهذه المعايرة الحاذقة ذاتها للخصائص الجنسية التي أنتجت في العصر ذاته (مينيرفا) فيدياس، ينحو لأن يعطي لإليكترا ملامح ذكورية أكثر وضوحاً بكثير من تلك التي لأنتيجون، مجسداً على هذه الشاكلة وبتأنٍ فكرة العدالة في الصورة الذكورية لفتاة شابة. على عتبات {ميسين} و {طيبة} السوداء، هنالك ضوء فجر قوي ينير هاتين العذراوين بقلبهن القاسي : فلتلك التي تقتل عُهد بالجانب المنتقم، ولتلك التي تموت بالجانب الخيّر لهذه العدالة التي ليس لها من وجود في أي مكان، ولكن تلك التي بدأ الكائن البشري مع سوفوكل في خلقها. إن كليتيمنسترا تفقد الغنى الشنيع والمتناقض كزوجة، كعشيقة، كأم، كسيدة بيت، كملكة، وكمجرمة ممعنة في الجريمة التي قررها أسخيلوس لها: إن العصر الكلاسيكي ما عاد يتصور أنّ بوسع قاتلة ما أنْ تكون أماً حنونة، ولا أنّ امرأة في حد ذاتها تستطيع أن تكون في الوقت ذاته بغيضة وبريئة، زوجة زانية، ولكن أيضاً امرأة مهجورة ظلماً. إنّ مسافة نصف جيل قد كانت كافية لتختزل هذا الرمز الأنثوي الهائل لعهدٍ بائد إلى حالة التشخيص اللاذع والحاذق للشر.

إن بيلاد يلوذ بالصمت عند سوفوكل؛ إيجيست، المتهكم حتى النهاية، يأخذ على عاتقه في خلال مشهد مقتضب الحفاظ على لباقة بطل الجريمة ؛ كريزوتيميس، الأخت الصغرى الخاملة، تتناقض مع البكر العنيدة كما في مكان آخر إيزمين الضعيفة مع أنتيجون البطلة. إن العنصر السحري والجنائزي، عويل النائحات، التجاور المقلق لعالم الأموات، ما عادت تملك هنا الأهمية التي كانت تمنحها الأوريستيا لها ؛ حب كليتيمنسترا لإيجيست يحترق بلهبٍ أقلّ حرارة ؛ إليكترا التي وضعت في أوريست آمالها الرهيبة، تحب فيه أخاً بمقدار أقل مِن منتقم ؛ إن إيعازات الكراهية لها أهمية أكثر من تلك التي للآلهة. كل شيء جليّ وملموس في هذه المسرحية التي تبدأ عند الفجر، تُفتتح بابتهال للضياء، وتنتهي في وضح النهار. وكما دائماً في أعمال سوفوكل، فإن الصراع ينشأ بين مسائل ضميرية مختلفة، بالمعنى الفكري كما الأخلاقي للكلمة ؛ فمن ناحية هنالك حصافة الشر الراسخة بقوة في النجاح الملموس وأكذوبة النظام، والحكمة المنحطة لشركائه التافهين، ومن الناحية الأخرى، هناك حدة إدراك البطل بعينيه اليقظتين إلى أقصى حد، وإدراكه الفظ غير القادر على التملص، على التساهل مع الضمير أو على النسيان. إن الفطنة تشحذ عند إليكترا ذائقة العدالة، مثل رحى دائرة من دون توقف تشحذ سكيناً.

مهانون ومذَلون: هذا العنوان لدوستويفسكي كان يمكن أن يتلاءم مع إليكترا المسعورة عند يوريبيدس. إن الأمر ما عاد يتعلق بعدالةٍ من الواجب تحقيقها، ولكن بحقد يجب إرضاؤه؛ مع هذه البطلة الساخطة،

البائسة، المرتبطة بقروي طيب القلب بوساطة زواج أبيض ورِع، والتي تتظاهر بالحمل من أجل أن تستدرّ شفقة أمها وتستدرجها إلى داخل المصيدة، يوريبيدس هو الأول الذي يفتح، سهواً على الأرجح، صندوق {باندورا} المليء بثروات لا تنضب والذي تفوح منه رائحة ما تحت الشعوري الكريهة. من الممكن أن يكون الجانب الخيالي والميلودرامي بالأخص هو ما قد بحث عنه. إن أوريست و بيلاد هما عنده مجرد كومبارس ؛ إيجيست، مقتولاً في الكواليس، لا يلعب أي دور، وهو يُظهر كليتيمنسترا مجردة من السلاح، موهنة بفعل السن، مستعدة كيما تتعهد بيديها العناية بهذه النفساء

المزعومة، فإن يوريبيدس يبدو أنه كان يريد إثارة شفقتنا على الأم المذنبة ؛ إنه على أي حال يجعل مرة أخرى مكائد إليكترا غير مقبولة. في مسرحية أوريست، فإن يوريبيدس هذا ذاته، يقدّم إلينا الفتاة القاتلة في اليوم التالي للجريمة، وهي تشد بكل استطاعتها أزر أخيها الشاب الذي قد حطمه تأنيب الضمير؛ إنه أحد أولئك الذين رسموا الخطوط العريضة الأولى لصورة الزوجين المجرمين الأزليين حيث تُظهر المرأة نفسها أقل من الرجل تأثراً باقتراح التوبة، عاجزة أكثر عن الرجوع إلى نفسها من الرجل. خلاصة القول، في مسرحية إيفيجينيا في تاوريس والتي سوف تخدم جوتيه كنموذج بعد ألفي سنة، لسوف نلتقي أوريست مندفعاً مع بيلاد في حياة المغامرات، ومحكوماً عليه بأن لا يحصل على عفوه من الآلهة إلا بعد سلسلة طويلة من المحن والمخاطر. في الواقع، إن حساسية يوريبيدس شبه الرومانسية، تأبى أن تعتقد أن الابن قاتل أمه بإمكانه أبداً أن ينجو من العقاب. إن السند المنطقي أو القانوني الذي كانت تستند عليه هذه الدراما العائلية منذ مسرحية الأوريستيا قد تفكك بالكامل تقريباً؛ إن الواقعية السريرية والعاطفية الأنثوية كلياً اللتان سوف تنتصران في الأدب والفن الإسكندري تفسدان منذ الآن هذا الشكل الجميل النقي. إن أوريست يصبح المريض الأزلي، تجسيداً للألم الذي يودي إلى الجنون، منهكاً بالنوبات، الصرع أو الهذيان، أكثر فظاعة من السياط المحشوة بثعابين زبانية جحيم أسخيلوس. إن بؤسه ذاته يكسوه بهيبة استثنائية لأميرٍ خارج عن القانون. أحد الموضوعات والذي سوف يقدم الكثير من الثراء يبدأ مع يوريبيدس : جنون أوريست.

إن مشكلة العدالة العائلية لا تُقلق إلا بقدر يسير جداً شاعر عصر النهضة المشغول كلياً في أن يحصي لائحة إمكانيات الكائن البشري الفردية ؛ بالمقابل فإن الانتقام، يكسب في القرن السادس عشر في روعةٍ ميلودرامية ما يخسره من تسويغ مقدس. غير أنه، وعلى الرغم من أن الفن المسرحي لعصر النهضة مكتظ بالمنتقمين المستعارين من أخبار الوقائع المأسوية المتنوعة لإيطاليا أو لأسبانيا، فإن شكسبير وحده، وهو يجدد تحت أسماء أخرى الدراما العائلية للأتريديين، يجرؤ أن يرينا انتقام الابن وهو يعذب الأم. إن شكسبير من ناحية أخرى يذهب إلى مسافة أقل بعداً من أسخيلوس: إنها

من خلال الفكرة بالأحرى إذ يقوم هاملت بقتل جيرترود. إن حداثة أوريست هي شخصيته بالغة الحد من دون أرباب ولا زبانية، ولكن المُحرَضة بفعل شبح، تستند إلى أن بطل دراما الانتقام قد قدِم إلينا ليس كمنفي، ولكن كوارثٍ ؛ بحيث أن الموضوع القديم للمطالبة بالحقوق تتحول بهذه الصورة إلى موضوعة حديثة متعلقة بالمسؤولية. إن أوريست الإغريقي ما كان يجد مرتبته وثروته ومكانه ومكان أخته في العالم الاجتماعي القديم سوى بفضل الانتقام ؛ أوريست الدانيماركي، المدلل من قِبَل أم حنون، مقبول مؤقتاً من طرف رابّ مرن، لا يبدأ الدخول في مجازفات إلا إذا ما شرع بالانتقام. لقد كانت جريمة قتل أجاممنون جلية، معلَنة في المدى وفي الهواء الطلق للعصر القديم؛ تبقى جريمة قتل أب هاملت جريمة غامضة صعبة الإثبات تقريباً بالقدر ذاته للعقاب عليها : الخطأ، كما الانتقام، يصبح خفياً وداخلياً تقريباً. دراما علمانية وليست دينية : تعاليم الإله المسيحي تُثمّن أقل بكثير في {إيلسونور} من تلك التي للآلهة الإغريقية في {ميسين}: لا الخلاص، ولا الهلاك الأبدي، ولا الخطيئة، يدخلون طويلاً في تأملات الأمير الوديع. دراما فردية وليست عائلية : ليس من أخت تأتي لتزيل بطانة خيال الشاب الأسود، غير أن شكسبير يضع هوراشيو في جانب هاملت، ويستبقي في غياب الموضوع الأخوي، موضوعة الصديق. إن علة الجنون ما تزال متواجدة، ولكن هذا الجنون ليس من دون شك سوى تورية ؛ إنه يتضح قبل وليس بعد الجريمة ؛ إن قلق هاملت النفسي هو نتاج الريبة وليس ذلك الذي يتعلق بعذاب الضمير. إن انتقامه في نهاية المطاف يخفق أو يتجاوز غايته، اندحار بالأحرى أكثر من كونه انتصاراً، نكبة بالأحرى أكثر من كونها انقلاباً : إن هذه الدراما عن رجل ينتقم تعلن في نهاية المطاف عن عدم أهلية الكائن البشري العصري في أن يأخذ ثأره بنفسه.

راسين هو أيضاً أكثر ابتعاداً من أن يقبل المسلّمة البربرية لقتل الأم على علاّتها، جريمة القتل هذه التي ما كان ليُظهر منها سوى مواربات وفي مكان قصي من المستقبل. مسرحية أندروماك تمسك بهذا الرهان بأن تقدم لنا أوريست مطارَداً من قِبل الزبانية من دون أن يقوم بأقل إشارة ضمنية إلى الأم المقتولة ؛ إنها عشيقة، وليست أختاً، تلك التي دفعت أوريست للجريمة، وهذه الجريمة تشتمل على التخلص

من غريم وليس على قتل كليتيمنسترا. إن اسم أوريسـت لا يخدم في مسرحية أندروماك سوى إحاطة هذا الوجه لعاشق يائس بهالة من الظلمات ومن الشقاء. هذا التواري للابن بفعل العشيق هو شيء آخر غير التنازل المحض لأساليب القرن السابع عشر : لم يمتنع أي كاتب مسرحي مثل راسين من حصر البؤس الإنساني بالمعطيات الغامضة للأقدار السـلفية وللتأثرات الطارئة منذ المهد. فيما يتعلق بهذا الشاعر العقلاني تماماً، أو الشهواني تماماً، فالدراما تقع في مجال الخيار الشخصي والتبعيات الاختيارية، في العالم المكتمل من الطموح ومن الحب.

فيدرا ذاتها، مهووسة كما هي بسلالتها الرهيبة، لديها هموم أخرى غير فضائح أمها ووساوس أخرى غير شَعر {المينوتور} الأصهب. في القرن الثامن عشر، تأخذ مسرحية إليكترا لـ {كريبيون} ثانية موضوعة المنافسات العائلية والكراهية من مسرحيات {كورناي} الأخيرة، حيث تعقيد العواطف يظهر مستبدّلاً بالوفرة المدهشة للحبكة، غير أن النقص في موهبة {كريبيون} قد منعها من أن تطوّر حتى محصلاتها المنطقية القصوى هذا الفن الملتهب والجاف، حارماً إيانا على هذه الشاكلة من إليكترا الشرسة والمخالِفة للمألوف، طموح وقسوة خالصة، والتي كان عصر {ساد} يستطيع أن يبتكرها.

إن الذائقة المتعلقة بعلم الأثريات ودراسة المجتمعات البدائية حوالي نهاية القرن التاسع عشر، تفسران حظوة المحاكاة التي تنحو لتقليد القديم، والتي بكل أنواعها تشوه الدراما الإغريقية بالمعنى الجمودي البربري. إن مسرحية إليكترا من أعمال {لوكونت دوليل}، وهي تُقصي الأسطورة في عصر ما قبل التاريخ الافتراضي والمتوحش، تعبّر بالأخص عن احتياجات إنسان عام 1900 للاغتراب. إن مسرحية إليكترا الأثرية بكل ضراوة

من أعمال {هوفمانسـتال}، تتميز مسـبقاً بالجو المثقل بالإيحاءات العاطفيـة التي كانـت تحيـط بثنائي الأختين، إليكترا و كريزوتيميس. إن مسرحية هيلانة إسبارطة لـ {فيرهارين} كانت تتجه إلى الأمام أكثر في هذا المسلك وهي تُظهر لنا إليكترا عاشقةً لهيلانة، ولكن هذه التهورات السطحية في قليل أو كثير كانت تتابع الانتشاء بهذا الهجر التاريخي الأهوج أو بنتاج أدبي أكاديمي تافه فيما يتعلق باللغة وبالزخرفة. في نحو

العام 1925، وعلى النقيض من ذلك، فإن الذائقة للحوادث الجارية بأي ثمن، والشهرة المتعاظمة لنظريات التحليل النفسي كانت تعيد للأبطال الإغريق اللباس والعادات المستهجنة في الحياة العادية، وكانت تمنحهم من جديد كآبة وميلاً إلى الدعابة، إنْ لم يكن لحماً ودماً. منذ اللحظة التي كانت فيها كل غرفة طعام عائلية تشتمل على العديد من شخصيات أوريست وهي تحرك مغرفة حسائها، والعديد من إليكترا وهي تلهو تلقائياً بسكاكينها، فإن الدراما الإغريقية كانت تكفّ عن أن تظهر منحّاة إلى مرتبة كرّاس الأوبيرا أو إلى تراجيديا المدرسة الثانوية، وكل واحد منا كان يبدأ في التساؤل بقلقٍ فيما إذا كان سوف يقتل أو لن يقتل كليتيمنسترا.إن حقبة شخصيات إليكترا المُحَدَثة كانت تحل مكان شخصيات إليكترا التي هي من عصر البرونز. إنه ديكور قديم لمدينة أمريكية صغيرة في اليوم التالي للحرب الانفصالية أنّ يوجين أونيل كان يحدد موقع الحِداد الملائم لإليكترا؛ إحدى ابتكارات مسرحيته الهائلة، غير أنها مشوَهة، متعفنة مثل تربة مستنقع، كانت ترتكز في أن تضفي على أوريست أطياف ارتكاب المحرمات بالأقارب. إن صدى الصيغ الفرويدية تمتزج مع زمجرة هياجٍ شعبي باريسي ومكان مكتظ باللصوص في مسرحية إليكترا لـ {جيرودو}، حيث يتحول الزبانية إلى فتيات صغيرات لا يكففن عن الصياح، وحيث اللصوص الذين ينتمون إلى العصور الوسطى أكثر من كونهم من التاريخ القديم، يأخذون على عاتقهم بشكل ديماغوجي أن يجسدوا الانتقام، إن لم يكن العدالة. إن المعالجة اللاذعة للموضوع ذاته في مسرحية الذباب لسارتر تقترب كثيراً من أسخيلوس فيما يتعلق من كون المشكلة الميتافيزيقية مطروحة فيها من جديد بكل قساوتها، غير أن جمودية النبرة بالإضافة إلى جدلٍ قاحل يختزل فيها على الأخص الجانب البشري. على النقيض من أن يقهر بعون إلهه الزبانية العائلية، فإنه لماهية الإله ذاته إذ يشن أوريست غامضٌ هجومَه عند سارتر. غنية أو غريبة، عدوانية أو ملتبسة، فإن كل تلك التأويلات المعاصرة متفقة لكي لا تترك لتصور العدالة سوى قيمة ذاتية، من أجل أن تكتشف لغضب إليكترا، لجنون أوريست، تسويغات جنسية جلية أو مستترة، من أجل أن تفضّل في نهاية المطاف، الغريزي أو اللاشعوري على الوعي، بالمفهومين، العقلاني والأخلاقي، لهذه الكلمة

البالية، حيث أنه هنالك إذ ترفض العبقرية الجمالية للقدماء تشوش العواطف كما على تلك التي لها علاقة بالأنماط، وتفضل أن لا تقبل اللاشعور إلا بشكل لا شعوري، فإن الشاعر المعاصر، الحائر أو العدائي في وجود أمور مطلقة والتي كانت تشد أزر أسلافه، منحرف المزاج حتى أمام تصور الشخص والواقع، فإنه مجبر تماماً بأن يعاود النزول في الاتجاه المعاكس من القمة المُتَسَلَقَة من قِبَل أسخيلوس، في اليوم حيث وهو يغلق على أوريست عالم الدم وبلبلة حاملات القرابين، كان يكلف مجلس الأمة المؤلف مِن مسنين ومن آلهة لتصدر قوانين العدالة. إن الصراع بين أبولون والإيمنديين، المعارضة المثبتة مِن قِبل أسخيلوس بين الفعل خالقِ الكائن البشري وعالم ما قبل الولادة لربات الجحيم الأمومية القديمة تكتشف لعلم النفس الفرويدي هذا أو ما بعد الفرويدي قيمةَ رمزٍ هائلة : محروماً من سند الأب بفعل إعادة طرح القوانين والعقائد الشامل للبحث، داخلاً في هذا العماء الأسود اللاشعوري والذي كانت أربعة آلاف سنة من الحضارة تعملُ لكي تجعله يرى النور، فإن أوريست المعاصر يستسلم أكثر من أي وقت لكلباتِ كليتيمنسترا. إن الشاعر يرفض الحل القديم، الذي كان العدالة، من دون أن يتبنى الحل المسيحي، الذي سوف يكون الصفح، ولا تلك الحلول للحكمة العلمانية التي هي التفهم، الاحتقار، اللامبالاة. إن العبارات البسيكولوجية، الصيغ الأدبية لا تفعل سوى أن تصنف أو تصف بطريقة مختلفة هذا الفعل الفظ ذاته، والذي هو الكراهية. في مسرحية إليكترا أو سقوط الأقنعة، كنت بدوري أطرح على نفسي مشكلة والتي يمكننا تقريباً أن نعبّر عنها كما يلي : ما الذي سوف يحل بالسخط، بالكراهية، وبديلهما، الانتقام، والذي كان يروق للمنتقم أن يزخرفه بالاسم الجميل للعدالة، إذا ما كان الموقع الذي كان هذا المنتقم يظن بأنه يجد نفسه فيه بالنسبة لأعدائه كان يظهر بغتة بحلّة جديدة : فيما إذا، كان أمير الدانيمارك، على سبيل المثال، اكتشف بأنه ليس ابن العاهل المقتول، ولكن على العكس، ابن القاتل والمغتصِب، لو كان اكتشف نفسه فجأة سليل فعلِ الزنى هذا المرتكَب بمحرمٍ في جزء منه والذي يستهجنه، متضامناً عرقياً ومصلحياً مع فريق الجريمة ؟ لقد فكرت أولاً أن أعالج هذا الموضوع على شكل يوميات ممثلٍ جوّال مستضافاً من قِبل هاملت في {إيلسونور}: ممثل هزلي حاذق في التمييز

بين الحقيقي من المزيَف وقد رأى شيئاً فشيئاً الشك وتردد الأمير يغيران تقريباً من المشروع، الذي ما عاد يستند للأساليب ولفرصة الانتقام، ولكن لقانونيتها، للبواعث التي تحرضه على الانتقام أو التي تحيده عنه. غير أن مغامرة هاملت عبثاً خرجت من حولية دانيماركية من القرن الحادي عشر؛ إنها ما عادت تنتمي إلا إلى شكسبير ؛ كل جهد من أجل إطالتها، تعديلها، تقويض أو تعقيد العبارات فيها لن يؤدي أبداً سوى إلى محاكاةٍ أو إلى مفارقة، إلى تسليات لا أهمية لها لكتّابٍ مثل {لوميتر} أو {لافورج}. لقد فهمتُ سريعاً بأنه كان من الأفضل الاستفادة مرة أخرى من الرصيد الوفير الذي تكشفه لنا الدراما الإغريقية، من هذا الصنف لصكٍ رائع على بياض حيث يستطيع كل شاعر بدوره السماح لنفسه بأن يسـجل عليه الرقم الذي يناسـبه. إن قصة أوريسـت قد قدّمتْ لي هذه الموضوعة التقليديـة، منسَـقة مسـبقاً، مكتظة منذ زمن طويل بركامٍ من الروعة التراجيدية، وحتى بالأشياء المبتذلة، والتي كنت بحاجة إليها من أجل أن أحضّر هذه الخاتمة التي ألغت فجأة كل شيء. كما دائماً، ومنذ اللحظة التي نتوجه إليها، فإن الدراما الإغريقية تفرض وحدتها، اقتصادها في الأدوات، سرعتها في التصرف، توازنها العسير بين الشخصيات المختلفة. لقد أصبحت الدراسة التي تم تحضيرها حواراً، والحوار مسرحيةً تراجيدية. كلما كنت أتقدم في عملي، كلما كنت أكتشف أنه، من أجل أن يكون الكشف عن الأب الحقيقي للابن الحقيقي كان شيئاً آخر غير حادثٍ مفاجئ من دون جدوى، فلقد كان ينبغي أن يتم استحضاره عن طريق متتاليةٍ من الإيضاحات الجزئية المتعلقة بالأكاذيب المعقدة التي لا حصر لها، والتي شارك فيها كل واحد في كثير أو قليل بالتناوب. غير أنني قد فهمت أيضاً بأن هذه الإيضاحات المتعاقبة كان ينبغي لها أن تظهر جوفاء أكثر وعديمة التأثير بأكثر مما كانت الشخصيات تتوقع، وأن هذه الوجوه المتنوعة كثيراً للحقيقة وللخطأ سوف تنتهي بأن تتساوى مع بعضها الواحدة والأخرى. فـي مستوى ما، فإنه لا يهم كثيراً أن تكون كراهية إليكترا أم لا حباً مرتداً، كما لا يهم كثيراً أن يكون المنتقم ابن أجاممنون أو ابن إيجيسـت. لقد شعرتُ فيما بعد بالتباين يتضح شيئاً فشيئاً بين إليكترا هذه، كما كنت أريدها، والمعالجة لكلٍ من أونيل، جيراردو أو سارتر، لحل مواضيع متشـابهة. بعيداً عـن أن نرى في هذه

التصفيـة النهائيـة انتصاراً للعبث، تقهقراً قطعياً للأسـاطير البطوليـة، وحاصل الكلام، هزيمة للجانب البشري، فلقد كنت أرى فيها بالأحرى نوعاً من التنظيف بفعل الخواء، بلوغاً إلى عالم من التعقيدات والشدائد الجديدة والتي لم تكن شخصياتي المعمّاة بفعلِ الدم تستطيع أبداً أن تستشـفه، ولكن ذلك الذي كان يستطيع المؤلف أو المشاهد أن يستشعره من أجلها. فضلاً عن ذلك، فهنالك حيث أن إثبات حالة الالتباس أو الخطأ، في داخله أو في خارجه، يخلخل البطل المعاصر، يحطم مركزه تارة، وركائزَه تارة أخرى فقد كان عليّ، كنت أشعر بهذا، أن أبيّن على النقيض من ذلك، الثباتَ الشنيع أو الرائع للكائنات بأن تبقى هي ذاتها على الرغم من كل شيء. إن الإخفاق لن يمنع إليكترا من أن تبقى إليكترا؛ ولا واحدة من الاعترافات المصرحة من قِبل إيجيسـت سيكون بوسعها أن تحرف مسار السكين وغضب أوريسـت؛ كل مصادفة خارجية يجب عليها من الآن فصاعداً أن تخدمه في أن يُتم وليس في أن يجنب نفسه بما هي عليه من جريمة قتل الأب. إن البداهة هي من دون ممسك فيما يتعلق بهذه المخلوقات، لأنه ولا أيّ يقين أو ولا أي انكشاف للبصيرة هو أكثر قوة من مزيج الغريزة والإرادة الذي يجعلها ما هي عليه.

إليكترا أو سقوط الأقنعة كانت قد كتبت في عام 1944. إن نقطة انطلاقها، بمعنى حالة البطلة المتزوجة من قروي، وهي تعيـش معه في كوخ بائـس حيث تسـتدرج أمها من أجل أن تقوم بقتلها، هي مأخوذة من يوريبيدس ؛ إنها مع أسماء الشخصيات الرئيسة وإيحاء الديكور، الاقتباس الوحيد المصنوع حسب الطريقة القديمة. وبسبب أنها كانت تتوافق مع الذائقة ومع ظروف أوقاتنا الراهنة، فإنني مِنْ كل العروض القديمة لمسرحية إليكترا، قد ذهبتُ إلى الواقعية المكفهرة في أقصى درجاتها، إلى تلك حيث أبطال المسرحية المختبئون أو الهاربون قد اعتادوا على نمطٍ من الحياة تحت سطح الأرض، حيث البؤس والإذلال يؤججان الضغينة. دراما سرية إلى هذه الدرجة التي لا تدري ما تفعله بالكومبارس: الزوج القروي، والذي أدعوه هنا { تيودور } يضطلع بنفسه لوحده في مسرحية سقوط الأقنعة بوظيفة الجوقة الموسيقية ؛ إنه يكف من ناحية أخرى عن أن يكون الصديق الحميم البسيط والورِع الذي كانه عند يوريبيدس، ولكن من

أجل أن لا يتوصل سوى إلى الوضعية المضحكة لشريك مطلعٍ جزئياً على سرٍ ولشهيدٍ ساذج. إن الزواج الأبيض الذي هو بمثابة تدبير روائي يرجع في الدراما الإغريقية إلى الاحترام الحنون للخادم تجاه ابنة سيده، يفسر نفسه هنا برفض إليكترا ذاتها، قرار مخلوقة مسكونة بذكرياتها كمراهقة، والتي يأخذ الحب دائماً بالنسبة لها وجهَ إيجيست المنهَك والعذب. إن تيودور لا يحصل على أي شيء من إليكترا، ليس فقط لكونه وضيعاً، فقيراً، جاهلاً بالأسرار الخفية الفظيعة لماضيها ولسلالتها، ولكن أيضاً، بكل بساطة، لأنه طاهر. بفضلِ قناعه المريب والمتسخ كشريك، فإن بيلاد على النقيض من ذلك يقدّم إلى هذه المرأة العفيفة بشكل هائل للغاية مرآةً والتي من خلالها تبدأ في التعرف إلى إليكترا. هذه العذراء الحديدية تتبنى تجاه الرجال الأربعة الذين تربطهم بها رابطة الدم، التواطؤ، الضغينة والقانون، موقفَ أمها الرجولي إلى جانب عشيقها: إن الأم والابنة تنتميان إلى هذه المجموعة من النساء اللواتي يبحثن في الحب عن ملذات ذكورية، غير أنهن يبحثن عنها مع الرجل. إن شكوكية بيلاد اللاذعة، تساهلاته مع الضمير فيما يخص الجوانب الأخلاقية والسياسية تصبح ضرورية لكي تتيح له الولوج داخل الحلقة السحرية للأخت والأخ من دون أن يحطمها: هذان الطفلان المنفصلان عن كل شيء لا يستطيعان أن يقبلا سوى بكائنٍ ما بائس بالقدر ذاته، مفضوح بالقدر ذاته مثلهما تماماً، وفقط رجل ما قادر على أن يتملص من كل شيء يستطيع أن يختار بأن يهلك في قدرهما. بين المغامر واليتيمين، بين الخائن وبين قاتلي الأبوين، هنالك وحدة من الصنف تتوطد، مُؤَيَدَة من قِبَل وحدة الخطر.

إليكترا أو سقوط الأقنعة ليس لها من قيمة في ناظري إلا في مظهر تشابك الجذور أو المثلث البشري لعملات صقلية، مجموعة متلازمة حيث اللاشعور والجنس يفسران بالقدر نفسه، وبالقدر القليل نفسه، بأن الواجب ونداء الدم ما كانوا يؤدونه فيما مضى، رفاق مجموعة مقيدون بشدة واحدهم بالآخر وبطريقة مختلفة بالخطر، الضغينة، بالديدن الشهواني، البؤس أو الانتظار، موسومون بالموت ذاته ومن أجل الغايات ذاتها، شركاء أيضاً أكثر من أخ وأخت، أتباع أيضاً أكثر من كونهم عشاقاً أو أصدقاء. لهذه الكائنات الثلاثة الملتحمة دائماً إحداها بالأخرى، فإن الزوجين العجوزين،

إيجيست وكليتيمنسترا، يقيمان جبهة مشتركة مرسخة بسنوات من الغرام متصلة بسنوات من التسامح، هذا الانسجام لسن الرشد، المكون من الملذات، من الإخفاقات، من الانحطاطات، من المخاوف المتقاسمة، هذا التواطؤ الذابل بعض الشيء للعاشقين العجوزين اللذين لم ينتظرا الموت لكي يشرعان بالتفسخ سوية. عندما يغلق باب الكوخ على الهاربين الثلاثة المتحدين بجريمة حيث البواعث ذاتها قد تفككت في ذواتهم، يجب علينا أن نشعر بأن لا شيء سوف يفكك بعد اليوم هؤلاء المتلازمين الثلاثة، الذين سيصبحون وبالتناوب، الواحد للآخرين، آلهتهم وزبانيتهم، ممرضيهم وأشباحهم. نحن نعرف أنه ولا أي قرار لمجمع حكماء بشري لن يعيد الراحة لهم، ولا سوف يطهر من الأرواح الخبيثة هذا القدر الذي يفضلونه هم على الراحة ربما. إن مشكلة العدالة ليست من اختصاص هؤلاء التعساء ؛ ولا تلك التي تتعلق بالحقيقة أيضاً. ليس هذا بالشيء القليل أن يكون الحدث قد ألغى التعليلات التقليدية، الذرائع البطولية أو النفعية التي كانوا يستندون إليها لكي يتصرفوا أو يحكموا، وأن الوجوه قد التهمت الأقنعة.



الأدب والسينما

علاقات موفقة؟

لوران جيفليه

ترجمة: د. عادل داود

مترجم وأستاذ جامعي من سورية

يجدر القول بلا تحفّظ إن الأدب لا يسعه سوى القيام بما تقوم به السينما انطلاقاً منه؛ وبتعبير آخر: تكون مسألة التحويل سينمائيةً، لا مشكلة أدبية. غير أن الحديث عن التحويل السينمائي يكمن غالباً في الحكم على السينما من منطلق الأدب، لجعلها أمينة في نقله. ولكن إذا ارتبطت السينما بعلاقة موفقة مع الأدب، فيكون ذلك لقاء عدم اكتراثه بها.

والحقُّ أنه تدور حول هذه العلاقة مشيئةُ الاعتراف بالسينما على أنها فن رئيسي، ورغبةُ الأدب في المحافظة على احتكار فن القصة لنفسه، لأن السينما وكذلك الأدب: فنّان قصصيان؛ ويمكننا افتراض أن جزءاً كبيراً من النتاج الأدبي يصبو ــ اليوم ــ إلى السينما، لضمان نجاحه وتوسّعه، بينما يستمد «الأدب العظيم» رقيّه من عدم قابليته للتحويل؛ فكيف يمكن للكتّاب: فلوبير أو جويس أو كافكا أن «يُصغَّروا» (وهذه هي الكلمة الأكثر تداولاً) في السينما؟ مع أن كل واحد منهم كان ملهِماً لأفلام جان رونوار أو جون هيوستن أو أورسن ويلز، المشهود لهم بأنهم سينمائيون كبار!

وننصرف هنا إلى دراسة جزئية مقتضَبة لهذه المسألة الواسعة، وهي التحويل الأدبي في فرنسا، لأنه وجد ــ ولا يزال يجد ــ في فرنسا الأرضية الأغنى للتجريب، ونَسجَ فيها الوشائج الأعمق بين الفنين.

التحويل الأدبي في زمن السينما الصامتة.

صرّح جاك فيدير عام 1929 لمجلة (كاييه دو موا) التصريح الآتي: «استسلم المنتجون للقول إنَّ الفيلم المستقَى من كتاب مشهور يجذب أناساً أكثر بكثير من الفيلم المُستقى من سيناريو أصلي، سيموت كاتبه من غير أن يُعرف». فقد وُضعت القاعدة الأولى، وهي وجوب نصب الفن السينمائي ــ بسبب قصر باعه ــ على أكتاف العُرف لكي يُرى. وكانت إحدى المهام التي توكَّل بها السينمائيون في العقد الأول من القرن العشرين إخراجَ السينما من العالم الاستعراضي؛ فأوجدت السينما تبعيتها إزاء الفنون الأخرى، بحثاً عن جمهور جديد يمنحها الاهتمام. فكان السينمائيون يسعون إلى استقطاب المشاهدين، مستفيدين في ذلك من النجاح الأدبي. ويمكن ذكر رواية: فانتوماس، التي ظهرت في عامي 1910 ــ 1911، ونقَلها إلى الشاشة فيّاد، سنة 1913. ولقي هذا النجاح الشعبي استمراريته في أعوام 1964 و1965 و1967 في أفلام أندريه هونبال. ويُحكى أن جان كوكتو ـ الذي يشارك السرياليين الشغفَ بأفلام فيّاد ــ دفع جان ماريه إلى اقتراح التحويل على هونبال. فحدث تحويلان آنذاك، وأعطى شخصية فانتوماس وجهَ فاندور، المراسل الميداني المقدام. فيجب أن يكون للبطل وجه خاص، وذلك على خلاف أفلام فيّاد. ولكن يخضع ما يثير القلق والغرابة لتحويل ثانٍ غير متوقع؛ فالممثل لويس

دو فينِس يمنح المفتش اليهودي بُعداً فكاهياً بارزاً. فإذا ابتعدنا عن الجو الأصلي وعن المشروع الساعي لإيجاد جيمس بوند فرنسي، توصّلنا إلى إنجاز فيلم ذي شعبية على غرار أدب بيير سوفيستر ومارسيل آلان.

وظهر تحويل آخر حصد شعبية، وهو: أطلانطِس للمخرج جاك فيدير، فكان أول تحويل سينمائي لرواية بيير بونوا، التي صدرت قبل أشهر عدة في عام 1921. ونال الكتاب نجاحاً فورياً، فألهبَ موضوع القارة المغمورة التي تديرها الملكة أنتينا الخيالَ، ولا سيما بُعيد الحرب العالمية الأولى؛ إذ تبحث الرغبة في نسيان الأهوال عن مجال لا تزال البطولة أمراً ممكناً فيه؛ فكان التشوق كبيراً لمشاهدته يُعرض صوراً. وأصرّ جاك فيدير ـ الذي كان يُخرج أول فيلم مهم له ـ على التصوير على أرض الواقع في الجزائر (عوضاً عن التصوير في مدينة ألعاب بحر الرمل في بلدة ايرمينونفيل)، وبذلك بات أطلانطِس أول فيلم طويل يُصوَّر في بلد أجنبي ضمن ديكورات طبيعية. واستغرق التصوير أكثر من سنة، وكلَّف ثلاثة أضعاف ما كان متوقعاً. وارتقتْ النتيجة إلى مستوى الطموحات، في أكثر من ثلاث ساعات عرض. فمزج الفيلم بين الاستشراق الاستعماري، وأحلام اليقظة المثيرة، والجو العجائبي. فهذه الوصفات الثلاث ثلاثةُ أبواب للتخيل السينمائي، إذ تُعرَض أصقاع مجهولة للإبهار، وتُثار الشهوة والرغبة في أجساد يندر رؤية مثيلتها، ويمثَّل الارتياع والمخاوف أمام المجهول. ويحسّ بطل هذا الفيلم بمشاعر يتوق المتفرج إليها، فيتيح له التمثُّل بشخصيته. والجندي الضائع الذي عُثر عليه فاقداً الوعي في الصحراء، يحكي عن الافتتان النافذ بهذه القارة التائهة، وبملكتها المثيرة والمؤذية. ويروي ما سيشاهده المتفرج، ويلمّح له إلى الحالة التي من شأنه أن يدخل فيها؛ فالسينما تبحث عن نوع من التنويم المغناطيسي عن طريق الصور.

ويسمح الأدب هنا بتعميق التقنية السينمائية على صعيد السرد والتصوير والمنحى الجمالي في آن معاً. فالسعي إلى النجاح الشعبي والمعاصر يتيح للسينما الاكتمال، فيمضي وراء ما يثير النظر تلبيةً لمشاعر القارئ القوية.

وفي العشرينيات من القرن العشرين، بلغ الرونق الفني للصورة الصامتة حدَّ التلميح بفكرة عالميتها، وقدرتها على تعويض دقائق الكلام جميعها. ويملك السينمائي الحرية

عند تحويل النص الأدبي، لأن الكلمة لا تقيّده. فيعيد تصوَّر العمل على نحو مختلف، وهو صعيد الصورة. فيشغله همٌّ «إنشاء المرئي»، وترجمة شعور القارئ بصورة بصرية.

لذا تمكن المنتِج جان إبستان من القول: «إنني أتعامل مع كل سيناريو وكأنه نص أصلي، وكأنني أتملكه منذ اللحظة الأولى من الإخراج حتى اللحظة الأخيرة منه». وبخصوص قصة: انهيار منزل أشِر التي حوّلها إدغار آلان بو عام 1928، فيقول إن الفيلم: «هو انطباعي العام عن بو». ويمزج في هذا الفيلم بين أقصوصتين، إحداهما أعطته عنوانه، والأخرى منحته: الصورة الشخصية البيضاوية.

وينجلي هذا الفيلم عن لغة بصرية مبتدَعة، ليجعل القصة مُخبِّلة بما فيها من بيت مسكون، وامرأة أصابها مسٌّ، وإبداع فني. ويُضاف إلى هذا العالم المبهر التقدمُ الغني في مؤثرات السينما البصرية.

وتُلاحظ من جديد هذه العلاقة مع الأدب المستنِد إلى انطباع القراءة في الأعمال السينمائية لكتّاب من نحو: كوكتو، في فيلم: دم الشاعر، أو في فيلم: الكلب الأندلسي للمخرج بونويل. وترتقي السينما بصورها ـ في ظل غياب الكلام ـ إلى المستوى العاطفي للكلمات. فأمستْ السينما في فرنسا فناً يتوسل بذلك، مطوِّرة عرضها انطلاقاً من العمل الأدبي، لتبلغ درجة السعي إلى تشبيك هذه الرموز المختلفة في فن جمالي واحد. فقام بهذه المحاولات الدادائية أو السريالية المخرجون: بونويل، وجرمان دولاك (المحارة والكاهن)، ورينيه كلير (استراحة العرض).

التحويل الأدبي في عصر الانتقال إلى السينما الناطقة

أخذ دور كاتب السيناريو يتطور مع ظهور السينما الناطقة، فهو الذي يعيد صياغة المسألة الأدبية في السينما. وأبرزت هذه المهنة الجديدة أسماء جديدة لكتّاب سيناريو وسينما من نحو: جاك بريفير أو بيير فيري (وهو كاتب روايتين وسيناريوين: المفقودون في سان آجيل، غوبي: الأيدي الحمراء). وسلكت السينما الفرنسية في هذه اللحظة سبيلاً معاكساً للسينما الهوليودية، حين توجهت الأخيرة نحو العمل التسلسلي؛ وتوجهت الأولى نحو العبقرية الفردية، أي بالمحصلة نحو التعاون بين هؤلاء العباقرة.

وهذا الجيل من كتّاب السيناريو عرف السينما بارتياده مسارح التصوير، فنشأت

علاقات الصداقة. وأكثر حالة تعبّر عن ذلك حالةُ بريفير؛ إذ وفدَ من السريالية حاملاً معه لعمليات التحويل تخيلاً ثورياً قلَب قواعد العرض الواقعي.

وحوَّل روجيه فِرسِل بنفسه وأندريه كايات (الذي أُبرز وحده في الشارة)، وشارل سباك وبريفير الذي كتب الحوارات فيلمَ: المقطورات المقتبَس من رواية فِرسِل التي تجعلنا نعيش من جديد حياة زوارق الإنقاذ المكلَّفة بالمضي لإغاثة السفن المنكوبة. وكان الفيلم من إخراج جان غريميون في عامي 1939 و1940. وتبدأ الرواية على النحو الآتي: «كان الإعصار يحْدِق بالغرفة. ويُظن أنه رُفع إلى قمة برج مربع الشكل، لشدة ضغطه الهواء على أوجهها الأربعة. فكان يرمي حفنات من المطر القاسي على زجاج النوافذ، ويهزّ ــ في الوقت ذاته ــ الباب، ويكشط صخر الأردواز المشتّت في السطح، فيملأ صوت الصدمات المنزلَ ضجيجاً، بحيث يجري تتبّع سيره على طول الجدران، وفوق السقف، وتحت الأرضية».

ويختار الفيلم الانضمام إلى الحلف المعاكس، عوضاً عن إغراق المتفرج في هذا العالم القاسي السمعي البصري العنيف الدرامي. ويُنبئ الحوار المتفرجَ ــ بعد عدة صور معبِّرة للبحر ولإقليم بروتانيه ــ عن المكان (مدينة برِست)، والوسط الاجتماعي (البحارة) واسم السفينة (إعصار)، وظروف الرحيل (الزواج)، والناحية الأخلاقية (للبَحّار زوجتان، والبحر قاسٍ..). ويخدم الإخراج الكلامَ بانتقاله من صالة خلفية يتحادث فيها شخصان ثملان، إلى صالة الوليمة التي نشهد فيها عقد قران، ثم إلى حفلة راقصة؛ مع ترك جان غابان ــ الشخصية البارزة والممثل الرئيسي ــ قيد الانتظار. ويخضع توزيع الكلام لأسلوب بريفير، فقد أُطلق في مواجهة تفخيم الخطاب الذي يحتفي بالزواج بعضُ الكلام الجارح الصادم؛ وذلك في مستوى الكلام السوقي للبحارَين الثملَين، ثم في نقد غابان عينه لاستعمال الخطاب المنمق. ولكن كل شيء يمر عبر الخطاب، ويؤخِّر الصورة. ويوضَع الديكور بكامله في خدمة الإخراج الخاص بالكلام، فكل موضوع يتناوله الحوار له ديكور جديد؛ إذ تمسي الحوارات ــ ضمن هذا المفهوم للتحويل ــ مظاهرَ سلوكية، تحدِّد سمات اجتماعية أو أخلاقية. والشيء القيّم الذي قدّمه كتّاب السيناريو في الثلاثينيات من القرن العشرين هو هذا التصور عن الشعب الذي يأتي

مشكِّكاً بخطاب النخبة. وكل ما يكون في الرواية ولا يمكن تصويره بالكلام ينحو باتجاه التهميش. فطريقة الكلام هي طريقة إبراز الواقع، إذ تسعى إلى إحداث صدى لكلام المتفرج المحكي أو للتنميق بحثاً عن الكلمة المناسِبة. وتسببت هذه الطريقة في استعمال الكلام بالنفور من كتّاب السينما، فهذه السينما الناطقة لا تستعمل الكلام إلا في سياق اجتماعي وثقافي.

ويمكن إجراء المقارنة، للموازنة مع أولى الصور في فيلم: الدابّة البشرية للمنتج رونوار (1937)، إذ ساد التفاعل بين الشخصيات والديكور الطبيعي، وطغى إقحام العقدة في الواقع على مسْرحَة الكلام. ويُفتتح الفيلم بتمجيد الكاتب إيميل زولا، فتُقدَّم صورته وتوقيعه وقول له. ثم يُصوَّر القطار وفاقاً للكلام الاستهلالي، بنحو توثيقي. وينساق الفيلم إلى النص كامتدادٍ لإنتاجه، فيحاول رونوار إعادة إنتاج عالم زولا؛ ولكنه عالم سنة 1938، لا عالم عصر زولا؛ إذ يغيّر رونوار العصر، ويقدِّم زولا في صور يُظهر فيها الوضع الراهن. وموَّلت الشركة العامة للخطوط الحديدية الفرنسية جزءاً من تكاليف الفيلم، وكانت الجبهةُ الوطنية قد أنشأتْها لتوِّها. فكان هذا الفيلم إعزازاً لشركة استثمار الخطوط الحديدية الجديدة. ولم يكن في وسع القصة أن تُختتم بكارثة على السكك الحديدية، كما في الرواية؛ ففي فيلم رونوار تموت الشخصية جاك لانتيه بالقفز طوعاً من القطار، ولكن يتوصل ميكانيكي القطار إلى إيقاف الآلة، لتتمكن بعدها من معاودة الانطلاق.

وسعى رونوار وراء الواقع أولاً، فقال: «يمكن ـ في نظري ـ لصرير باب، ودبيب خطوات فوق البلاط أن يكونا معبِّرَين مثل الحوار». ثم شاء كسر النمطية التسلسلية للرواية التي تجزِّء العقدة إلى مشاهد، وصولاً إلى جعل الفيلم كُلّاً غير قابل للتقسيم، قائلاً إن «العالم كُلٌّ واحد».

ويُصنع هذا الكُلُّ من الإضاءة والكلام والديكور، وتجوبه آلة التصوير؛ فهذا إذاً كُلٌّ كامل متحرك. وتعبّر هذه الحركة عن المغامرة في القصة، فضلاً عن المغامرة الداخلية فيها؛ إذ يقول بخصوص فيلم الدابة البشرية: «ليست عدم أمانتي إلا سطحية، فأظنني بقيت على الدوام أميناً للروح العامة في العمل. وليس السيناريو في نظري سوى أداة

نغيرها كلما تقدمنا نحو هدف لا ينبغي له التغير. فهذا الهدف يحمله الكاتب داخله من دون علمه في أغلب الأحيان».

التحويل الأدبي في السينما بعد الحرب العالمية الثانية

آبَ المفكرون نحو السينما، وظهر الإعلان عن قِرانات موفَّقة. فحوَّل الكاتب كوكتو للمخرج بريسون مقتطَفاً من رواية ديدرو: جاك المسلِّم بالقدر، من أجل فيلم: سيدات غابة بولونيه؛ ووقَّع كاتب السيناريو جيونو عقداً يستأثر به لنفسه بالتحويل السينمائي لعمله الروائي، ثم التمس المخرج آلان رينيه من مارغريت دوراس (1959) وآلان روب غريّه (1961) كتابةَ أفلام؛ وصرّح أندريه بازان عام 1954 أن: «مشكلة التحويل الروائي تسيطر على التطور الجمالي السائد بعد الحرب العالمية الثانية»؛ وقال ألكسندر أستريك عام 1948 إن: «السينما دخلت عهد السيناريو»، وآلة التصوير هي القلم.

ولم يعد الأمر في هذه الحقبة مرتبطاً بعرض الحقيقة التي قدّمها زولا أو موبسان للقرّاء، بل بإسماع صوت الكاتب، وبقيادة المتفرج إلى ترك المسافة ذاتها التي يتركها الكتّاب حيال الواقع.

ولقيت الكتابة السينمائية شكلاً يسلك طريقه إلى توحيد المعايير، وذلك في ظل غياب التطورات التقنية الجديدة. غير أن هذا التوجه أفضى إلى نزاع، أحدَث ثورة في السينما.

لنتناول فيلم: السيمفونية الريفية للمخرج جان دولانوا، والذي نال عام 1946 الجائزة الكبرى في مهرجان كان. فحمَل السيناريو والحوارات توقيع الثنائي الناجح: جان أورونش (من أتباع اليسوعيين، وصهر ماكس إيرنست الكاتب المقرَّب من السرياليين)، وبيير بوست (الذي كان ابن قسّ). وعملا معاً في التحويل منذ عام 1942، وقاما قبيل عام 1945 بكتابة فيلم: الشيطان في الجسد للمخرج كلود أوتان لارا.

ويكون التحويل وفقاً لطريقة أورونش ــ بوست مناقضاً لإعادة الإنشاء عند رونوار؛ إذ يبجّلان السيد الأدب، ويضعان التحويل بذلك موضعاً ثانوياً وتابعاً. فيكمن الأمر بنظرهما في إيجاد «مكافِئات» تصوِّر مواقف روائية. غير أن قصة أندريه جيْد قصيرة، وكُتبت بشكل صحيفة ذاتية دوّنها قسّ يؤوّي في عائلته شاباً ضريراً اسمه جيرترِيت (الذي يؤدي دوره ميشيل مورجان). فيحاولان الحفاظ في الحوارات على أسلوب

الكاتب الأدبي المنمّق. وأنشأ دولانوا أسلوباً، أشاد به النقاد وكُتب له النجاح، إذ يُعرض النص الأدبي على الشاشة وهو في خضم كتابته؛ وذلك بهدف إظهار المرور المعقد للزمن. ولكن يغلب على الأمر هنا بساطةٌ تتيح جعل تعليق القس مرئياً، وتُبرز مرور الوقت. فيكتب القس ما يراه المتفرج في واقع الأمر، ويومئ تكدّس الدفاتر سريعاً إلى الوقت الذي يمضي، فيمهِّد لدخول ميشيل مورجان، مؤدياً دور جيرتريت الخارج من الطفولة. وهذا الأسلوب يستعيد في الحقيقة أحد الأساليب القديمة للسينما الصامتة!

بيد أن التحويل السينمائي يبقى قاصراً عن تحقيق رهان رواية أندريه جيْد، أي الحفاظ على المسافة التي يتركها الراوي (القس) عن الأحداث المَعيشة والمنقولة؛ إذ تختفي كل هذه الخلفية في التفكير والتفكّر في الذات فيُعبرَّ عن تأمل أندريه جيْد في الأخلاق. ويصرح دولانوا أنه يجب لفت «انتباه أكسل الناس من الجماهير كافة»، ويُبدي إعجابه بالطريقة التي وفّق بها أورونش وبوست بين التطلّب الأدبي والإيقاع السينمائي. ومُحيت جميع الاعتبارات المجرَّدة، وذلك لقاء إعادة بناء كاملة للقصة؛ فيُنشئان عقدة غرامية بين بِيت (ابنة الطبيب) وجاك (ابن القس) لوضع جيرتريت في تنافس غرامي غريب عن الرواية. أمّا الموضوع الديني فيختفي ضمن الصراع بين أخلاق القس وإغواء الفجور. وتتلاشى النظرة الفظة أحياناً التي ينظر بها أندريه جيْد إلى شخصية القس وإلى الثنائي في روايته، ليُفسح المجال أمام مديح بطل تُدرِك امرأته قدرتها على السمو إلى مستواه..

وبعد مرور عشر سنوات، تعرَّض الفيلم لانتقاد شديد من فرانسوا تريفو. لكن أندريه بازان تبيّن محاسن اختياره إغراق المكان بالثلج، ثلجٌ تنفكُ عنه الأحداث، فيبدو في نظر بازان مكافئاً لاستعمال أندريه جيْد زمن الماضي البسيط.

غير أن المخرج روبير بريسون قلَب هذا المفهوم عام 1951. والمفاجأة التي أحدثها كانت في تحويل فيلم: صحيفة كاهن القرية للكاتب جورج بِرنانوس، حين قادت إلى حماس نقدي نادر. فالموقف المتَّخذ كان مع ذلك مدهشاً؛ فقد دُحِض الجانبان البصري والجمالي، واختيرت المقاطع الأكثر تجريديةً في الرواية؛ إذ فرَّغ السينمائي الشاشةَ من كل ما يمكنه إتاحة المجال أمام التأمل، ليوضَع هذا الحياد في خدمة النص. والحوارات

حين توجَد فإنها تُقرأ على إيقاع واحد، وبطريقة غير معبِّرة. وكتب بريسون: «ليست الحقيقة المضمون الوصفي الفكري أو الأخلاقي للنص، بل هي النص ذاته أو ـــ بنحو أدق ـــ أسلوب النص». فالسينما لا تتوجَّه في هذه المرة لـ«أكسل الناس من الجماهير»! والنقاد أدركوا ما ينقص دولانوا: «تنقية مميزة تجعل ما فوق الطبيعة محسوساً» (جولي إستيف)، و«الأحداث الخارجية تتوالى فاقدةً إطارها الخاص الذي يتشرب بالحياة الداخلية» (جان سيموليه)، و«تُفرَّغ الشاشة من الصور لتُسلَّم للأدب، فيُبزر هنا انتصار الواقعية السينمائية» (أندريه بازان).

ويختم أندريه بازان مميزاً بين ثلاثة أنواع من التحويل: «حين يضاهي الفيلم الكتابَ، ويحلّ محله في أفضل حالاته، وهذا حال دولانوا؛ وحين يوجد الفيلم إلى جانب الكتاب، وهذا حال رونوار؛ وأخيراً، حين يبني الفيلم عملاً في حالة ثانية، فتُضاعف الرواية بالسينما، وهذا حال بريسون».

نزاع الموجة الجديدة:

بدأ الجيل الجديد الذي تغذّى على الأدب والسينما بنسف هذا البناء. واضطلع المخرج والناقد السينمائي فرانسوا تريفو بأمر السينما الفرنسية المسماة: «عُرْف الجودة». وتصدى عام 8591 للتحويل الأدبي، ولـ أورونش وبوست، فقال: «جريمتهما هي ببساطة تحويل الروايات المقتبَسة إلى مسرحيات من تلاعب ماهر بالمواقف المكافئة، وتكثيف البناء الدرامي، والتبسيط المغالي». وهاجم «أسوأ تحويل» قام به أورونش وبوست في فيلم: الشيطان في الجسد؛ فأدان إلغاء التكلم بصيغة الأنا التي تبني السرد، وحَكم على مصادفة دفن مارت بتاريخ 11 تشرين الثاني بأنها نابعة عن «ذوق فاسد». ويلقي هذا التهجم الضوءَ على الرغبة في إرجاع السينما إلى حقل الأدب. فتظهر مهارة أورونش وبوست بصورة نوع من السينما، كفَّ عن التساؤل بخصوص مسألة الفن. غير أنه يجب إعادة النظر في العلاقة بين الأدب والسينما، لإعادة السينما إلى حيز الإبداع الفني.

فيعود التخلي عن المكافئات إلى فصل السينما عن تبعيته الأدبية، ويجبرها على الانشغال بصنع لغتها الخاصة، كما فعل بريسون ورونوار. وتجبرِ هذه الحركة على إعادة النظر في التحويل، وتقود إلى عهدنا المعاصر. فلا ينبغي أن تكون مسألة الأمانة

تبعيةً. بل تفترض أولاً النظر إلى العمل المحوَّل على أنه عمل فني، والنظر إلى السينما ــ من ناحية أخرى ــ على أنها فن. ويكمن ــ بناء على ذلك ــ الموقف الدقيق للمتفرج في التفكر حول الاختيارات التي يقوم بها السينمائي.

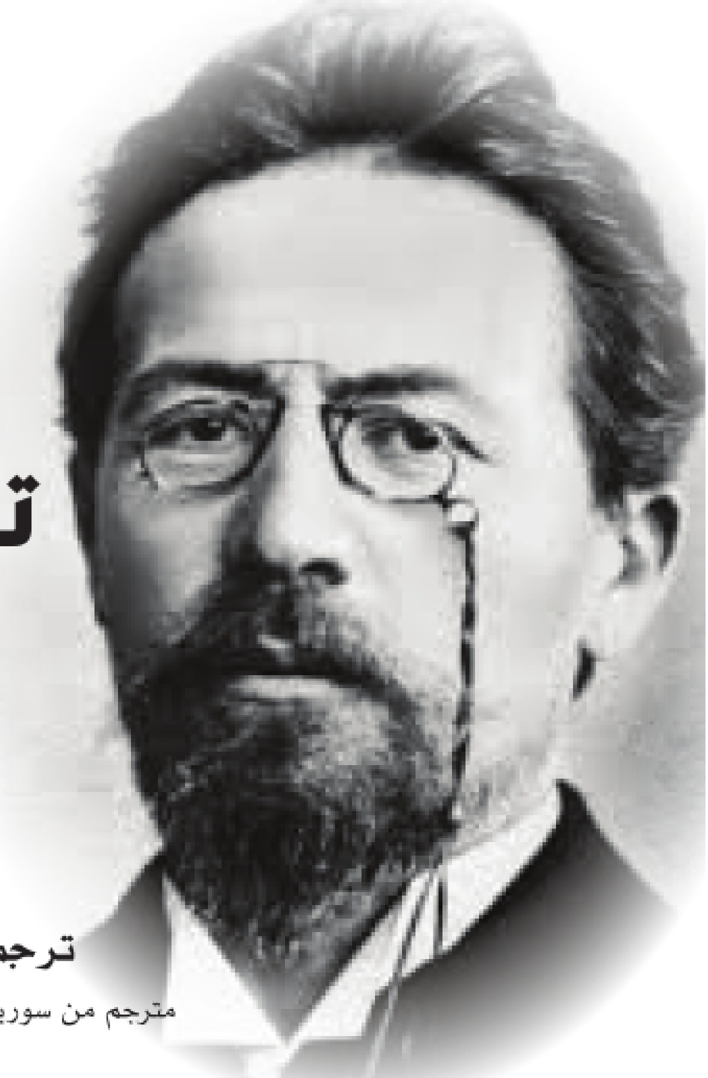
فماذا يقترح تريفو إذاً؟ علماً أنه يميل للأدب، ويشهد على ذلك حضور الكتب في أفلامه. وقد اختار عام 1691 رواية: جيل وجيم للكاتب هنري بيير روشيه، فأظهر انجذابه للراوية، وناضل لتمييزها. ثم تابع محوِّلاً الرواية الثانية: الإنكليزيان والقارة عام 1791. وخلط في فيلم: جيل وجيم بين الصور؛ إذ تتيح الصور التوثيقية تقديمَ تقرير عن الحرب.

ولا ينجِز إعادة البناء التاريخي بالبحث عن الديكور، بل يحاول الحفاظ على مجمل العفوية وسلاسة العقدة والأسلوب (جمل قصيرة والقليل من التغير النفسي وسرعة في السرد). واختيار الصوت الخارجي ــ السارد والمنفعِل ــ يجعل النصَ مسموعاً، ويدحض بذلك فكرة وجود ما لا يمكن تحويله من دون مكافئ سينمائي. ويعمِّق تريفو من تفكّره في فيلم: الإنكليزيان والقارة. وتُظهِر الشارة ــ في البداية ــ الاستناد في آن معاً إلى الأدب، وإلى العمل السينمائي الذي يتملك الرواية. ويُعرَض غلاف الرواية، ثم صفحات الراوية، وأخيراً تظهر للمتفرج حواشي كاتب السيناريو. ويبدأ صوت خارجي برواية القصة، ويبدو آتياً من الكتاب نفسه، فيوحي باستمرارية الرواية في الفيلم. ثم إن الفيلم لا يلتفّ على الشكل الأدبي، بل على العكس تمسي الكتابة والحروف والكتب والصحف مادة الفيلم عينها؛ إذ نرى الحروف تُكتب وتُقرأ تارة عبر صوت خارجي، وتارة أمام آلة التصوير.

ولا يثني هذا الأمر المخرجَ عن إيجاد الصور والإيقاع وتصاميم الديكور، ليروي هذه القصة بطريقة بصرية. ويؤدي الممثلون دورهم بالصورة الأقرب لما في الرواية؛ إذ يكتبون ذواتهم، ويكِلون أنفسهم لصحيفة سيرتهم. فكل الحركات مضاعَفة بهذه المادة الأدبية التي يعرضها تريفو أمام النظر، ويلقيها على المسامع. فهو يبحث عن شكل سينمائي يقترحه بنحو يتلاءم مع مشروعه الأدبي، من دون تحاشي المصاعب. فحيثما مسح أورونش وبوست كل شيء من هذا العمل في أثناء تحويلهما لكتاب أندريه جيْد،

قام تريفو باستعراضه في تحويل رواية هنري بيير روشيه. وهذا الاتجاه المتخَّد يعيد صياغة المسألة الأدبية في السينما، مُثقِلاً المخرج بلزوم التفكر المسبَق في الفن.

ويمكننا القول إن فكر التحويل وجد أساسه انطلاقاً من هذه الحقبة. وقدَّم النص الأدبي للسينمائيين فرصة تعميق نهجهم السينمائي، ومن هؤلاء إيريك رومِر الذي حوَّل قصة: بيرسوفال لو غالوا والماركيز أُو؛ وحوَّلت دانيل هِويه وجان ماري ستروب رواية: أميركا للكاتب كافكا، ومسرحية: أوستون للكاتب كورناي، وحوَّل راؤول رويز: الوقت المُستعاد للكاتب بروست. وقد تركت هذه الأفلام ــ وفقاً لمن شاهدوها ــ أثراً في نفس المتفرج، وذلك عبر اختيارها، ووجهة النظر التي تبنتها. بيد أن التحويل الأكثر كلاسيكيةً ظل باقياً، واستهدف جمهوراً عريضاً، ومثال ذلك: سيرانو دو بورجوراك أو خيّالٌ على السطح للمخرج جان بول رابينو، أو جيرمينال للمخرج كلود بيري. ويبدو اللجوء إلى الأدب ــ في فرنسا على وجه الخصوص ــ إشارة عن الجودة. فأعراس جديدة إذاً تقرن بين سينمائيين وكتّاب يدمج تعاونهم بين الرواية والفيلم، ومن ذلك تعاون لويس مال مع باتريك موديانو (لاكومب يوحنا)، وآلان كورنو مع باسكال كينيارد (صباحات العالم كلها). وتروي مسيرة السينما الفرنسية في سيرتها تعلق هذا البلد تعلقاً خاصاً بأدبه، وانجذابه إلى السينما، مع وجود فكرة أن الفن ينبغي له أن يكون متطلِّباً، ووجوب نقل الأعمال العظيمة. فقدرة السينما قلبت ــ اليوم ــ الروابط مع الأدب. وباتت كتب كثيرة تصبو نحو تحويلها، لتتعدَّل بذلك كتابتها. ويُتطلَّع بلا شك إلى إجراء عقد قِران جديد!



مُعاصِرُنا تشيخوف

سِرْخيو بيتول

ترجمة: علي إبراهيم أشقر

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكُتّاب العرب

يؤكد سيريل كونوليConnolly أنّ الكاتب يجب عليه أن يتطلّع إلى كتابة عمل عبقري. وإمّا لا، فإنّه خاسرٌ. وهذا المطلبُ القاطع هو بالتالي حافز، وضربة سوط لإبعاد الكسل والامتثاليّة وإغراء السهولة أيضاً. لكنّه يجب أن يأتي في وقته إلا إذا أراد أن يسوق النعاج إلى الهاوية. ومن يبحثْ عن روحه يفقدْها. هكذا تقول الأناجيل.

سِرخيو بيتول Sergio pitol: قاصّ وروائي ومترجم وأستاذ جامعي وله باع طويل في أدب الرحلات. ولد عام 1933 في المكسيك، وشغل مناصب دبلوماسية عدة. أهم أعماله: سهرة موسيقية في بخارى- رقص شيطاني (قصص) -عزف على الناي- استعراض الحب (روايات) -المترجم

فهل كان جويس الشابّ يعلم لمّا كان يكدّ في كتابة حكايات دبلن أنّه سيلقى أوليس في المستقبل؟ أوَ كان مانMann وكافكا kafka على وعي لمّا كانا يكتبان قصصهما الأولى، بالطفرة التي ستقرّر مصيرهما؟ أو كان ثِربانتس Cervantes الشابّ يلمح لمّا كان يكتب أشعاره الأولى المتواضعة جدّاً كما يُزعم، أنّه الكاتب الخالد في اللغة القشتاليّة؟ ويخطر لي أن المرء يمكن له أن يُترجم تأكيد كونولي بطريقة أخرى أكثر هدوءاً: يجب على كلّ كاتب أن يكون منذ البداية وفيّاً لقدراته ويحاول شحذها، وأن يكُنّ أكبر احترام للغة ويحافظ عليها حيّة ويجدّدها إن استطاع، وألا يقدّم تنازلات لأحد خاصة إلى السلطة أو (الموضة)؛ وعليه أن يطرح على نفسه في مهمّته أكثر التحدّيات جرأة، تلك التي يمكن أن يتصوّرها على الأقل. هذه هي الطريقة التي استطاع بها تشيخوف أن يتحوّل إلى كاتب كبير. لمّا لاحظ السهولة عنده في ابتكار قصص، كتب في البدء لكي يكسب قليلاً من المال ويقوم بأود أسرته. واحتاج إلى سنوات عدّة حتى اكتشف أنّ كونَ المرء كاتباً يطرح عليه مطالب أكبر من قصّ حكاية ظريفة أو حدث درامي. وقد جعلته الممارسة اليومية على وعي بإمكانيّات المهمّة. وكان وفيّاً لحدسه المتشدّد في الطلب منه بصورة استثنائية، واللامبالي برأي الآخرين، والبعيد عن كل إغراء في السلطة، وعن أيّ شكل من المداهنة أو التزييف، والذي لا يكلّ من البحث عن طريقة شخصية في القصّ. وبفضل ذلك، خلّف للبشريّة إرْثاً هو قبضة من الأعمال العبقريّة.

فقد بدأ بمسرحيّة (النورس) التحوّل في المسرح المعاصر. إننا بصدد عمل جميل ومثير للمشاعر، لم يستطع أحد أن يفهمه في عروضه التمثيليّة الأولى. فهو يقطع مع التراث الروسيّ بشكل حادّ. وليس مع التراث الروسي فقط، فما يزال المسرح في أيامنا هذه لاسيّما المسرح الأنغلوسكسوني، مديناً له. في المسرحيّة يظهر شاعر شابّ هو تيربْليوف Tirepliove الذي ينهمك في خلق لغة أدبيّة جديدة. والزمن هو نهاية القرن. وكانت الرمزيّة هي المدرسة الأدبيّة التي ينتمي إليها تيربْليوف ويستعمل تشيخوف الوسيلة الكلاسيكية بوضع مسرح ضمن المسرح. فأدخل في النورس تمثيل مونولوغ يقوم به تيربليوف نفسه. وهو عبارة عن شطط لفظي، وليس إبداعاً جديداً، وإنّما هو تقليد ساخر للغة الرمزيّة. وإذا كان تعاطفُ تشيخوف مع ذلك الشاعر الشابّ يبدو جليّاً

منذ بداية العمل حتّى نهايته، فمن المؤكّد أيضاً أن نشاطه الأدبي عُولج بازدراء خفيف. ففي وسط الفصل الأوّل من النورس يَقحَم مقطعٌ من ذلك المونولوج. إذْ إنّ هناك فتاةً تطمح إلى أن تكون ممثّلة، فتجسّد " نفْسَ- العالم- الكليّة" التي تُسرّ بأن تُعلمنا أن الكائنات الحيّة كلّها قد انقرضت منذ آلاف عدّة من السنين، ولم تستطع الأرض أن تُنجب أيَّ نوع جديد. فنفسُ العالم الكليّة تفتح فمها كلّ مائة عام فقط لتكشف عن الصراع المستمرّ الذي تشنّه منذ قرون خلتْ على الشيطان ملك المادّة. وهي على قناعة أنّ يوماً ما سيأتي تستطيع فيه أن تهزمه. فتصيح: "فبعد معركة قاسية ودامية قد تستمرّ آلاف السنين، سأتمكّن من غزو مبدأ القوّة الماديّة. حينئذ، يمكن للمادّة والروح أن ينصهرا في انسجام عجيب، وسوف تُعمر الأرضُ تارة أخرى، وتأتي مملكة الحريّة الكونيّة". فالمونولوغ كما قد يكون لاحظ القارئ، مسهب فارغ، وساذج ومُبتذل. فاستعمالُ المجرّدات الدائم، واحتقارُ الكائنات الحقيقية ومشاكلها الصغيرة، والبحثُ عن اللانهائيّ يعود إلى المعنى الذي يملكه تشيخوف عن الأدب الرمزي. فمن المعلوم أنّه كان يكره الرومانسيّة ولا يثق بتلك المدرسة الجديدة التي كانت أخذت تزدهر في روسيا. فهو كان يرى أنّ الرمزيّة تجسيد جديد للرومانتيكيّة. ولم يغفر الرمزيّون لتشيخوف ذلك التقليدَ الساخر. فكانوا يعدّونه كاتباً محليّاً صغيراً. أمّا هو، فكان يتصوّر نفسه كاتباً واقعيّاً.

وإنّ كلمات مثل "الواقعيّة" و"واقعيّ" أصبحت الآن، وجهاً من وجوه خمول الذكْر، وتُطلق بحذر، بالحرا، بازدراء. وتُخلّف شعوراً بانعدام الثّقة، وتفوح برائحة مبتذلة.

وقد أعلن فيكتور سكلوفسكي في محادثة مع سيرينا فيتالي، قُبيل وفاته: "الحقيقة هي أنيّ لم أستطع أن أفهم أبداً ماذا تعني مفردة واقعيّة. ولا أشير بذلك إلى الواقعيّة الاشتراكيّة. وإنّما إلى الواقعيّة مجرّدةً. إنّها تسمية تافهة لا تعني في دنيا الأدب شيئاً".

وإذْ كان تشيخوف يعرّف نفسه بأنّه كاتب واقعي، فكان يصنع ذلك بالقناعة الهادئة ذاتها التي قبل بها تولستوي ودوستوفسكي هذه المفردة. فقد كان لهذه الكلمة في نظرهم ونظر معاصريهم معنى مُحدّد. ولربّما كان تشيخوف فوجئ بلا ريب إذا رأى أنّه لا يوجد بحث هامّ واحد في يومنا هذا إلا ويقف ليبيّن الشحنة الرمزيّة الحادّة في

عمله. فالنورس التي سخرت من هذا التّيار ربمّا كانت أكثر أعماله الدّرامية رمزيّةً. وهي كذلك منذ العنوان ذاته.

ولئن قَدّر تشيخوف أنّ أدبه يندرج ضمن التراث الواقعي الروسي، فقد كان واعياً بالاختلافات الجوهرية القائمة بين عمله وعمل سابقيه ومعاصريه. فبحوثهم ومقاصدهم متباينة أكثر ما يكون التباين. فنفَس تولستوي الملحمي، وعظمة الروح عند دوستوفسكي وعاطفيّة آندرييف كانت غريبة عليه بشكل عميق. وعمله ليس علامة على نهاية مرحلة أدبية فحسب، وإنمّا هو أيضاً خاتمة عالم تاريخي. وكما رأى فيتّوريو سترادا V.strada بدقّة: "نحن إزاء كاتب مخضرم واقع بين عالمين". ولقد أزعجت أصالة تشيخوف معاصريه، وبدا في مرحلته الأولى أنّه غير مفهوم بحقّ. ويضيف الناقد الإيطالي: "إنّه ما يزال أكثر كتّاب الأدب الروسي صعوبة. فخلْف شفافيّة ظاهرية، عظمى، تختبئ نواة مُغلقة تفرّ من كلّ صياغة نقديّة".

وكانت طريقة تشيخوف في القصّ تجزئته، وأحياناً سحْنه. وليس الأمر أمر نزوة. بل هو الرّد القاطع على مشاغله الأساسيّة. إذ يبدو عالم تشيخوف أنّه يدور حول محور: هو انعدام التواصل. والقطيعة مع التواصل توجد بشكلٍ ظاهر بين أشخاص هم الأكثر حساسية وعطاء، وتمسّ أشدّ العلاقات رقّة، كالعلاقة بين المحبّين والأصدقاء، وتلك القائمة بين الآباء والأبناء. فيخرس الأشخاص شيئاً فشيئاً وتتجمّد الكلمات. وإذا ما رأى هؤلاء أنفسَهم مضطّرين إلى الكلام فيخثرون الكلمات ويفسدونها، حتّى ما كان يبدو احتفالاً بالصلح يتحوّل إلى مبارزة بين أعداء أو إلى أسوأ من ذلك أيضاً، إلى لامبالاة مزدرية.

ولقد بدأ تشيخوف عام 1888 برواية (السهب) كتابة جديدة يبدو أنّ أصالتها لم تُفهم بشكل كامل، على الأقلّ تلك الأيّام. وقد كتب إبان ثمانية أعوام قصصاً وروايات. أمّا في السهب فيظهر العالم منظوراً إليه يعني طفل، لكنّ اللغة فيها ليست لغة طفل، وإنّما هي تجاهد لتبلغ مستويات أُخَر. وكان التحدّي أشدّ عُسراً ممّا كان يبدو للوهلة الأولى. فلم يكتف تشيخوف بتتبّع نظرة الطفل ويترجم إلى لغة كاملة اكتشافاته وحماسه ومخاوفه، وإنّما عزم على شيء أكثر تعقيداً. وهو أن يُظهر رؤية المؤلف الخاصّة إلى

العالم جنباً إلى جنب مع تصوّرات البطل الطفل المقلّصة. ومن هنا ولدت شاعريّة جديدة. فتصوّرات الطفل إيغوروشكا تشكّل جسم الرواية، الأساسّي. لكنّ الأوصاف الناعمة التي وُصفت بها الطبيعة والاستطراد والأفكار حولها، من الصعوبة بمكان أن تُعزى إليه. فالحكاية تتطابق مع رؤية طفلية. لكنّها مكتوبة بأسلوب ليس بمتناول هذه الرؤية أن تبلغه دائماً.

يقول ديمتري مركوفسكي D.merjkoveski: "تشيخوف يتأمّل الطبيعة ليس من وجهة نظر جماليّة، وإن كانت أعماله كلّها تحتوي على رتوش صغيرة أنيقة توثّق دقّة قدراته في الملاحظة. وهو يشعر شأنه شأن كلّ شاعر حقيقي بحنان عميق نحو الطبيعة، وبفهم غريزي لحياتها اللاواعية. وهو لا يُعجب بها من بعيد مثل فنّان هادئ ومراقب، وإنّما يمتصّها بشكل كامل كرجل، ويثبّت ثراها الذي لا يُمحى في أفكاره ومشاعره كلّها". فوصف الطبيعة والتأمّلات حولها في السهب تعود إلى تشيخوف، أمّا تصوّر الوقائع البشريّة فتعود إلى الطفل البطل.

وذلك أنّه يقصّ قصّة الخطا الأولى التي يخطوها طفل في العالم. إذْ لمّا ارتحل في السهب عرف عالم الراشدين الغافل، وهو لا يقلّ إثارة للاضطراب عن الطبيعة. وواجه أخطاراً بدا فيها أخيراً أنّه لا يُغلب. وكان لتجربته خصائص تجربة أوّليّة كلّها. وهذا عند المؤلّف عبارة عن سفر وتحدٍّ أيضاً، إنّه مسار نحو شكل سرديّ جديد. والقصة على غرار السهب، تفتقر إلى حدود دقيقة في البدء كما في الختام.

إذْ يظهر ها هنا شخص قُدِّر له أن يكتسب أهميّة في عالم تشيخوف. إنه شخص يفتقر إلى الجاذبيّة. فلا غوغول ولا تورغنييف ولا تولستوي ولا دوستوفسكي استطاعوا أن يصوّروه، لأنّه لم يكن موجوداً في أيّامهم. إنه رجل الأعمال وممثّل الرأسماليّة الجديدة الذي أخذ يرسّخ أركانه في روسيا. ويُدعى هذا الشخص في (السهب) فرلموف، وربّما كان فرلموف هذا ابن أحد الأقنان أو حفيداً له، مثله في ذلك كمثل ممثّلي الانتلجنسيا الروسيّة الجديدة ستانيلافسكي، ودياغيليف، وتشيخوف نفسه. وكان يبدو لتشيخوف أنّه لا غِنى عن هؤلاء الرجال الأقوياء والنشيطين الذين أخذوا يقودون العالم، لكنّهم كانوا جفاةً بشكل عميق.

وكان إيغوروشكا يستمع إلى فرلموف وهو يتحدّث إلى كلّ الأشخاص الذين كان يلتقيهم في السهب، فهو من كان يأمر هناك. مع ذلك دُهش لمظهره لمّا استطاع أن يراه بعد أن مضى من الرواية نصفها. وكان يظنّ أنه سيرى نوعاً من القياصرة. وما وجده كان رجلاً مبتذلاً يعتمر قبّعة مقلّمة بيضاء، ويرتدي بزّة من جوخ عادي. " إنّه رجل قاتم ينتعل حذاء كبيراً ويمتطي مطيّة رديئة ويتكلّم مع (الموجيك) في ساعة يكون فيها الناس المحترمون كلّهم نياماً ". وقد رآه مرتين يستعمل السوط. في إحداها ليضرب أصحاب الخانات اليهود، وفي الأخرى ليجلد شخصاً لم يعرف أن ينبئه بشكل دقيق. هذي هي تلك طريقته في التواصل: إنّها لغته. ومهما يكن مظهر ذلك الرجل تافهاً، فلم يغب عن بال إيغوروشكا أنه كان يرى فيه كلّ شيء، حتّى طريقته في الإمساك بالسوط. إنّه شعور بالقوّة والسلطة التي يمارسها على كلّ ما حوله.

وكانت قبضة فرلموف تقرّر مصير من يسكن السهب أو يجول فيه. وكان فوقهم سواء بسواء، إن لم يكن فوق الطبيعة. فقد استطاع الصغير إيغوروشكا خلال مسيرة في ليلة عاصفة، أن يرى كما في الأحلام وعلى ضوء البروق رفاقه في السفر. فالصورة التي ينقلها إلينا يمكن أن تكون صورة عميان بروغل Breughel . إذ كان العجائز يستند بعضُهم إلى البعض الآخر. فكان وجه أحدهم مشوّهاً بسبب ورم مزمن في الحنك، وكان الآخر يجرّ قدميه المتورّمتين تقريباً، وكان يتقدّمهم كالمسرنم مرتِّلٌ كنسيّ عجوز فقد صوته. وكانوا يتدثّرون بحُصر من القش وهم يجرّون أنفسهم جرّاً إلى جانب عرباتهم الثقيلة. إنهم صورة ممسوخة وحثالة الطبيعة، وهم الصورة المُسبقة لمن سيكونون شبّاناً جميلين وأقوياء يسيرون على خطاهم وقد بدؤوا مهامّهم حديثاً.

ويقدّم لنا المقطع الأوّل من إحدى قصص تشيخوف كقاعدة عامّة، معطيات جوهرية ولحن التاريخ الأساسي. ويجب ألّا ننتظر مفاجآت كبيرة في القصّة، وإنّما هو مجرّد تطوير لما كان يوجد بذرة في المقدّمة. فنحن نعلم منذ الصفحة الأولى إبّان الاحتفال بعيد (الأسماء) أنّ أولغا ميخا لينوفا حامل، وأنّها تقطن بيتاً في المنطقة تحيط به حدائق فسيحة حيث يُحتفل بهذا اليوم باسم زوجها. وأنّ الاحتفال أتعبها وأغضبها. وكان كلّ شيء يدعو إلى الظّن أن الزاوية التي يُنظر منها إلى التاريخ هي زاوية نظرها. ثمّ

نعلم أيضاً أنها لا تعيش بانسجام مع العالم المحيط بها. وقد تناولت ثمانية أطباق من الطعام. وأضجرها الصخب الذي رافق الاحتفال، حتى الإغماء. ونشعر أن المجتمع الذي يحيط بها يُغضبها أكثر ممّا هو مقدّر بشكل طبيعي. ويظهر في أفكارها تشنّج يسبق الهسترة، ويجعلنا نتوقّع حلّاً دراماتيكيّاً. ويبدو هذا التوتّر بين متناقضين أنّه كان موضع اهتمام تشيخوف دائماً: إنّها المواجهة بين المجتمع والطبيعة، المجتمع ممثّل بسلوك المدعوّين إلى الحفل، والطبيعة بالابن الذي تحمله المرأة في حشاها. فتهرب أولغا ميخالينوفا من الحفلة في المقطع الأوّل، لتختبئ تلك اللحظة في درب الحديقة، حيث تسترخي وسط رائحة الفصفصة التي جُزّت حديثاً ورائحة عسل النحل وزميمه لكي يسيطر عليها سيطرة كاملة شعورٌ بالكائن الصغير الذي تحمل في بطنها. لكنّ هذه النشوة وسط الطبيعة دامت لحظة واحدة فقط. ففرض المجتمع نفسه. والمكان الذي يجب أن يشغله في أفكارها المخلوق الصغير غزاه إحساس بالذنب باستسلامها إلى المدعوّين، وبمشاجرة زوجيّة لا يمكن تجنّبها في أيّة قصّة من قصص تشيخوف. فقد كان زوجها تكلّم من غير احترام عن بعض المستجدّات، عن محاكم المحلّفين الشعبيّة، وحريّة الصحافة وتعليم المرأة، وهي ثلاثة انتصارات حقّقها المجتمع الليبرالي على حساب الاستبداد. وكانت هي تعارض موقف زوجها لمجرّد معارضته فقط. وهذا المُعطى يزيدنا قرباً من مصدر مشاكلها الحقيقي. وإنّ تعارض الطبيعة مع المجتمع يجد مجرى سالكاً ليستطيع أن يتجلّى: وهو التعارض القائم بين الرجل والمرأة. إذ كانت البطلة تتنبّه، وقد تملّكتها الغيرة، إلى عيوب زوجها فقط، وكانت تضخّمها بكلّ تأكيد. وقد أيقظ تكلّف بيوترديمتريش فيها بغضاً مرضيّاً. لكن، أهي شخص جدّ صادق كما يبدو، في معتقداتها؟ أو تعيش الأفكار التنويريّة التي تعلن عنها؟ أوَ لا تستغلّ بعض المفاهيم المجرّدة مدّة لحظاتٍ كهذه اللحظة، لتشعر بالتفوّق على الزوج؟ قد يكون ذلك. والمؤكّد هو أنّنا نلحظ في تقلّبها شيئاً من البرودة والاستحواذ، والرغبة العمياء في السيطرة على الرجل، رغبة تجعلها بغيضة لنا. كلاهما كان سئماً من تلك الحفلة التي بدأت في الصباح ودامت حتّى منتصف الليل. وقد أخذت الدراما تتجلّى طوال الساعات الطويلة التي جرت فيها الاحتفالات. وراح يستولي عليها استحالة الكلام والتواصل، حتّى لم

يستطع ما في داخلها أن يقاوم العبء، وتجاوز الحدّ في انفجار لامس حدود الجنون.

ولقد فرض المجتمع نفسه بأسوأ طريقة على الطبيعة وعلى الغريزة البيولوجية.

وقد انتهى ذلك الجانب الذي لعب إبّان الحفلة لعبة أقنعة، معقّدة، بأن دمّر الحياة التي كانت في طريقها لتُولد. فالأصيل والمهمّ والجوهريّ عند تشيخوف يشكّله بناء هذه القصّة من خلال مطر من التفاصيل تكاد تكون كلّها في الظاهر، تافهة. إذ كان يكفيه أدنى عمل، يكفيه كلمتان أو ثلاث كلمات قِيلتْ عرضاً لكي يخلق جوّاً جديداً، ويثير ماضياً. فيصبح التافه بضربة هامّة ذا مغزى.

حينما يصل في رواية (الموجيك)، نيكولاس شيكيلدييف مريضاً مُنهكاً إلى بيته مسقطَ رأسه يجد مكاناً قذراً قاتماً وبائساً لا يتطابق في شيء مع أمانيه حيث الحياة في القرية كانت تبدو له شيئاً مشعّاً جميلاً ناضراً. وتحطّم الصمت الأوّلي لمّا نادت ابنته الصغيرة قطّاً، وصاحت طفلة أخرى في الثامنة من عمرها تقريباً وكانت أوّل كائن يستقبلهما:

- هو لا يسمع شيئاً. إنّه أصمّ. فقد ضربوه ضرباً مبرّحاً.

والآن، قيل كلّ شيء! فالضربات التي حطّمت سمع القطّ كافية لتبيّن المكان الذي وصل إليه نيكولاس شيكيلدييف، والمرارةَ التي ستكون عليها أيّامه قبل أن ينقذه الموت. فعالمُ القسوة موجود على حدّ سواء في كوخ فلّاحين، ريفي، كما في بيوت البورجوازيّة الجديدة، الباذخة، كما في ذلك البيت الذي كانت تقطنه بطلة (عالم النساء)، كما لدى طبقة جديدة صاعدة من التّجار تظهر متوحّشةً وسْط المتوحّشين، في هذه القصّة العجيبة والمعنونة بـ (الهاوية). وإذا كان بالإمكان استخلاص رسالة من أشخاص تشيخوف فهو مقاومتهم للانهيار إزاء انعدام الرحمة وإزاء الابتذال اللذين ينزلهما طغاة محليّون يسكنون الجحيم الذي احتُجزوا فيه. ومواجهتهم هي أقلّ من أن تكون مستحيلة. وما يجب عمله فهو المقاومة، والصبر، وعدم الاستسلام وألا يسمح الناس بأن يُستباحوا. فإذا استطاعوا ذلك فإنّهم منتصرون.

ويشير توماس مان في بحث له مشهور عن تشيخوف كتبه قبيل وفاته بأشهر: "أمّا على مستوى إيراد الشاهد والثناء، فلا غِنى لنا عن ذكر (قصّة مضجرة)، التي أُحبّها أكثر ممّا أحبّ أيّ عمل آخر من إبداعات تشيخوف. إنّها عمل فائق العجب بصورة مطلقة،

وفاتن، إذ لا يوجد في دنيا الأدب كلّه ما يضاهيها في فرادتها الصامتة والحزينة". والمقصود قصّة يمكن أن تُقرأ انطلاقاً من وجهات نظر مختلفة، وهي مفتوحة لتفسير القارئ. وهي على الرغم من الدفء والشفقة التي يبديها المؤلّف نحو أشخاصه، ليست إلا صورة مؤلمة للهزيمة. فبطلها، هو أستاذ عجوز، يكتشف في أواخر أيّامه أن جهوده مهما تبدُ نبيلة لتحقيق شيء ما في الحياة، فإن حياته في الأساس تخلو من المعنى، ولا تختلف في شيء عن حياة بليد الإحساس إيفان إيليتش تولستوي. فعن أبسط سؤال سأله تلميذه الشاب: (مالعمل)؟ فإن الشخص الوحيد في الدنيا الذي يهتمّ به واجهه بأنه لا يستطيع (أو لا يريد) إلا أن يجيب: "لا أدري ! الحقيقة هي أنّي لا أدري!".

وأخذت أفكار تشيخوف الاجتماعية تصبح راديكالية على وقْع تدهور صحّته وقرب نهايته. فوقّع وثائق واحتجاجات، وتضامن مع الطلاّب الملاحقين وابتعد من شوفورين ناشر كتبه وراعيه، وموضع سرّه حتى ذلك الحين، وأكثر أصدقائه حميميّة. فقد كتب في رسالة القطيعة القاسية على شكل خاص: "اللامبالاة تساوي شللاً روحيّاً وموتاً قبل الأوان".

وكان منذ شبابه معجباً بكونت Conte ووضعيّاً عن يقين. فقد كتب في إحدى المناسبات مشيراُ إلى تعاليم تولستوي الإنجيليّة التي تحوّل الفلاّح إلى خلاصة للفضائل كلّها: "أخلاق تولستوي لا تثير مشاعري. ومن عمق قلبي لا أتعاطف معه. ففي عروقي يجري دمٌ فلاّحي. فلا يأتوني بفضائل الموجيك! وقد آمنت بالتقدم منذ أن كنت شابّاً صغيراً. فأفكاري الموضوعيّة وإحساسي بالعدالة تقول لي إنّ في الكهرباء والبخار من الحبّ للإنسان أكثر مما هو موجود في الطهارة والصوم والإمساك عن تناول اللحم".

ومع ذلك، لم يمنعه إيمانه بالعقل والعلم والتقدّم، لأنّ كتابته كانت ممارسة خالصة للحريّة، من أن يتبنّى في بعض قصصه نغمةً تكاد تكون إنجيليّة. ففي آخر رواياته القصيرة (في الهاوية) نجد الشرّ والرياء مماثلَين للكذب، والنبل الوحيد منوط بالمعاناة وإيقاعات الطبيعة وبالأرض وبالعمل اليدوي، وبتديّن كبير مماثل لتديّن تولستوي المتأخِّر الذي طالما نفر منه. والفرق الوحيد هو غياب الواعظ عند تشيخوف، ولا يبقى غيرُ الكتابة. فقد كتب في إحدى رسائله: "أقدس شيء عندي هو الجماعة البشرية

وحبّها وحريّتها واستقلالها عن السلطة والكذب. أنا لستُ ليبراليّاً ولا إكليروسيّاً ولا لا مبالياً. أبغض الكذب والعنف في أيّما شكل من أشكالهما! وإن الرياء وضيق الأفق والاستبداد لا تهيمن فقط على بيوت التجّار والمفوضيّات؛ بل أجدها أيضاً في العلم وفي الأدب وفي حضن الشبيبة ذاتها". لكنّ هذه المفاهيم الواضحة ستتحوّل في سرديّاته وفي أعماله المسرحيّة إلى مطر من التفاصيل وتتفتّت وتصبح غباراً ورماداً ومخططات غيرَ مكتملة وإلى فتور وإلى تنغيمات متلاشية. وهذا التعالي الظاهري سيشحن بشكل مفارق، العملَ بالمعنى والقيمة. وربما كان ذلك ما يسمح لنا أن نقرأه على أنه معاصر لنا.



في مركز الأنظار: المشهد وشخصية الرواية

لور هيلم Laure Helmes

ترجمة: د. غسان السيّد

مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

مقدمة

تتدعم مصداقية الشخصية في الرواية بفضل مشاهد تواكب بانتظام، إلى حد ما، تقدم الحبكة. في هذه المقاطع الخاصة التي تتميَز بتغير النظام السردي الملاحظ بسهولة فإن الانتباه كله يتركَز على الكلام، وكذلك على الأحداث والحركات لشخصية أو شخصيات متعددة. إنها لحظات يكون وهمها في الحضور قوياً بصورة خاصة، ويكون فيها القارئ ميالاً لإعطائها وجوداً حقيقياً.

1 - كثافة المشهد وفعاليته الدرامية في الرواية

قبل أن نركّز على المشهد في الرواية، لنعد بسرعة إلى المعاني المختلفة لكلمة غنية ومفيدة بصورة خاصة.

تدل الكلمة» scene» في اللغة الفرنسية، أولاً، على مكان فعل مثير (بالمعنى الاشتقاقي الذي يجذب فيه هذا الفعل النظر)، والموقع الذي يقف عليه الممثلون والمغنون والراقصون. هذا المكان المحدد جيداً يكون موجوداً غالباً على منصة مضاءة بطريقة خاصة، وتترافق بعناصر للديكور. إنه يوضع في مركز ساحة يسمح للجمهور برؤية ما يحدث بسهولة، مهما كان الترتيب المعماري المعتمد.

يمكن التذكير بأن كلمة «scene» جاءت من الكلمة اللاتينية scaena التي هي مشتقة بدورها من الكلمة اليونانية skene، وهو تعبير كان يحيل في العصر القديم إلى البناء الذي يستخدم كممرات، والذي يشكّل بذلك حائط الخلفية للمكان الذي يقف عليه الممثلون. تخترق هذا الديكور في الخلفية ثلاثة أبواب تسمح بدخول الممثلين وخروجهم. الكلمة، بهذا المعنى إذاً، هي العنصر المادي الذي يحدد الفضاء المسرحي، ويعرّف هذا الفضاء بوصفه مكان التخييل والخدعة. تخرج، من هذا المسرح العمودي، شخصيات ترتدي لباساً خاصاً تشخص إليها نظرات المشاهدين الذين يجلسون في مسرح يتطابق، اصطلاحياً هنا أيضاً، مع المكان الذي نشاهد منه.

في قاموس المسرح، يشير المشهد scene إلى تقسيم فصل بحدود محددة جيداً عبر اتفاق، وعبر دخول شخصية أو شخصيات عدة أو خروجها. هذه المشاهد ليست لها الأهمية نفسها في تطور الحبكة: إن مشاهد العرض والمواجهة والاعترافات، الخ. تشكّل موضوع معالجة خاصة أدت إلى إظهار قيمتها. توسعاً نحن نستخدم في اللغة الشائعة كلمة scene من أجل الإحالة إلى ظاهرة مكثفة ومثيرة، مترافقة بانفعالات قوية قليلاً أو كثيراً. يمكن بذلك المشاركة في مشهد مؤثّر أو مأساوي أو حضوره، أو أن نكون شاهدين على مشهد تدبير منزلي أو مصالحة...

نشير أخيراً إلى معنى أخير لهذا التعبير، في اللغة التصويرية: تحيل كلمة scene هنا إلى تركيب مركَز على فعل شخصية أو شخصيات متعددة. إن اختطاف أوربا، وولادة

أفروديت وأوليس وعرائس البحر... هي مشاهد معروفة جيداً في الأسطورة الإغريقية، التي تقدَم غالباً من قبل الرسامين، والأمر نفسه بالنسبة إلى مشاهد دينية عديدة مستوحاة من الإنجيل. يمكن للرسامين أيضاً أن يركزوا على لحظات خاصة من التاريخ، وتقديم مشاهد لا تنسى من معركة، ومشاهد تتويج أو ثورة... إن «مشاهد النوع» أخيراً، عدَت لفترة طويلة أقل نبلاً، وتقدم لحظات أكثر طرافة من الحياة اليومية عبر تفضيل رموز مجهولة: امرأة في الحمام، رجال يلعبون الورق، فلاحون عائدون من الحقول... تترافق كلمة scene، في معانيها كلها، بإظهار قيمة شخص أو أشخاص عدة مقدَمين، والتركيز على كلماتهم وحركاتهم. المشهد في المسرح والرسم يقود المشاهد إلى تركيز انتباهه على بعض العناصر المحددة المتعلقة بتصرف الشخصيات. يمتلك المشهد أخيراً وحدة قوية واستقلالية كبيرة، وهذا ما يسمح بدراسته بطريقة مستقلة. سنجد هذه السمات الأساسية فيما يمكن أن يسمى مشهد الرواية.

الوقت الخاص ومشهد الرواية:

لتعبير المشهد scene، في اللغة السردية، معنى محدد أيضاً: يدل المشهد على مقطع يتطابق فيه زمن السرد بزمن القصة المحكية. يمكن للقارئ، بهذه الطريقة، أن يتكوَن لديه انطباع بحضور أحداث مستعادة؛ إنه يأخذ مكان مشاهد مميّز للفعل، وحتى أحياناً لرنَاء. إن الحوارات التي تغذي، غالباً، المشاهد تشجع على هذا الوهم، عبر تبطيء سرعة السرد.

يتطابق المشهد، بذلك، مع حركة من الحركات السردية الأربع التي ميزها جيرار جينيت في أشكال3، عبر الاهتمام بدراسة تبدلات الإيقاع أو زمن السرد والتي يمكن قياسها عبر إقامة رابط بين زمن القصة المحكية وزمن السرد. الحركات السردية الثلاث الأخرى هي الاستراحة، والإيجاز، والحذف.

تتطابق الاستراحة السردية مع توقف السرد الذي يترك المكان لخطاب الراوي الذي يمكن أن يصف مكاناً أو شخصية، إلَا إذا تدخَّل في نصه الخاص لكي يبدأ كلاماً، أو تصرفاً لأحد مخلوقاته الخيالية. وبالعكس، يسمح الإيجاز للراوي بتلخيص سريع لأحداث متتابعة من المفترض أن تجري ضمن مدة طويلة إلى حد ما. تترافق الاستعانة

بهذا الإجراء بفاعلية تسارع. أخيراً وكما يوحي اسمه، يمر الحذف عبر الصمت عن جزء من القصة، إما لأن الراوي يحكم بعدم أهميته، أو أنه لا يرغب في كشفه للقارئ. تسمح تتمة السرد في بعض الحالات بردم هذه الفجوة الإخبارية.

المشهد، إذاً، حركة سردية تشير، بصورة خاصة، إلى أهمية حدث يتطابق غالباً مع حركة حاسمة في حياة الشخصية، ولهذا فهو يتطابق مع منعطف في السرد. إضافة إلى ذلك، يستفيد مشهد الرواية، مثل مشهد المسرح، باستقلال واضح: إنه يوجد «كقطعة» سهلة الفصل، ويمكن التعرُّف مباشرة إلى إيقاعه الخاص وعلى كثافته. في هذه اللحظات، خارج المعيار، تأخذ شخصية الرواية بسهولة قواماً في عيني القارئ.

2 – النموذج المسرحي:

في الحقيقة، إن المشهد، الذي هو أداة لمسرحة السرد، يضع القارئ في وضع مشاهد مميَز لعمل مستعاد بالتفصيل. شكَّل هذا المشهد، غالباً، موضوع إعداد: نظمت إشارات مختلفة في الأعلى في السرد، مساعدة في ذلك على شكل معلَّق. يمكن لشخصية ما أن تكون في انتظار حدث خاص، مثل لقاء أو موعد، ويصبح هذا الانتظار بالتدريج انتظار القارئ.

مشهد اعتراف مشهور:

نتذكَر أن الدوق نيمور وعاشق الأميرة بجنون، في أميرة كليف، يستخدم استراتيجية معقدة لكي يقوم بزيارة البطلة التي تهرب من إثارة القصر لكي تلجأ إلى ملكيتها الخاصة في كولومييه. وصل نفاد صبر نيمور إلى حد أنه لم يأخذ الوقت اللازم من أجل تنظيم زيارته، فأخذ معه برفقته ثلاثة أشخاص مثلما كانت تفرضه، في الأصل، تقاليد العصر. انجذب بشكل مغناطيسي لقصر مدام كليف، وتاه خلال قسم من الصيد، «دون أن يفكّر، ودون أن يعرف ماذا كان غرضه»، مثلما تقول الراوية. كان منساقاً عبر القوة الوحيدة لرغبة موجودة في غريزة الصيد لديه، ووجد نفسه على وشك الدخول إلى حديقة القصر، على طرف الغابة... أعجب بزخرفات سرادق صيد صغير، ولاحظ أن السيد والسيدة كليف في ممر الحديقة، وعليه الاختباء لكي لا يتفاجأ. اختبأ الدوق

عندها في مكان صغير من هذا السرادق مطل على حديقة مزدانة بالزهور حيث حضر مشهداً حاسماً: لكي تحاول أن تقنع زوجها بتركها في كولومييه، بعيداً عن القصر، اعترفت مدام كليف له بأن لديها مشاعر يمكن أن تزعجه، وتتمنى نتيجة ذلك أن تكون بعيدة عن بعض» المخاطر».

يحاول خطاب الأميرة جاهداً المحافظة على توازن بين الكشف وعدم الكشف: إن الاعتراف الذي تقوم به هو، في الوقت نفسه، صريح جداً وغير كامل، لأن مدام كليف ترفض الكشف عن هوية الشخص الذي تحبه على الرغم من إلحاح زوجها. يظهر كلام الشخصية، المستعاد بأسلوب مباشر، شجاعة الأميرة التي اختارت الاعتراف لزوجها بما لا يمكن الاعتراف به لكي تحاول حماية نفسها من الرغبة التي تعرف أنها مذنبة. يضاف إلى ذلك أن الوضع الذي أخذته الشخصية(ارتمت على ركبتي زوجها)، وكذلك السمة الخطابية للاعتراف، يوحيان أن المشهد مستوحى من نموذج المأساة:

تجيبه وهي مرتمية على ركبتيه: آه جيد سيدي، سأعترف لك باعتراف لا يعترف به أبداً للزوج، ولكن براءة تصرفي وغاياتي منحتني القوة للقيام بذلك. صحيح أن لدي أسبابي للابتعاد عن القصر، وأنني أريد الابتعاد عن المخاطر التي تواجه الأشخاص من عمري أحياناً. لم أظهر قط أي نقطة ضعف، ولا أخشى من ظهورها إذا تركت لي الحرية للانسحاب من القصر، أو لو كانت مدام شارتر لا تزال عندي لمساعدتي ومرافقتي. على الرغم من خطورة الموقف الذي أتخذه فإنني سأتخذه بسعادة لكي أكون جديرة بك. أطلب منك السماح ألف مرة إذا كانت لدي مشاعر تزعجك، ولن أزعجك أبداً، على الأقل، من خلال أفعالي. فكر أنه من أجل القيام بما أقوم به يجب امتلاك صداقة وتقدير لزوج أكثر مما يمكن أن يكون عند أحد؛ رافقني وخذني بحنانك، وحبني أيضاً إذا استطعت.(القسم الثالث)

على الرغم من كون هذا الاعتراف جريئاً ومسرحياً فإنه يبقى، مع ذلك، غامضاً جداً: إن الكنايات والصيغ غير المباشرة كثيرة فيه إلى حد أن قراءة سريعة جداً وغير واعية كثيراً لثقل اللياقة يمكن أن يمر بجانب نقاط قوة هذا الخطاب. لم يعط أي معطى مادي، خاصة، أن هوية الشخص الذي سبب» الأخطار» لمدام كليف تم إخفاؤها

بعناية... إن قوة هذا الاعتراف، ونتيجة ذلك، الفعالية الدراماتيكية لهذا المشهد، لا تعودان إلى مضمون هذا الخطاب الطنان بمقدار ما تعودان إلى العناصر المحيطة به. يجب التذكُر أن حضور الدوق، بوصفه متفرجاً مختبئاً ورنَاء لهذا المشهد الحميمي، كان من أجل قياس الحمولة الجنسية للكلام. تهتم مدام لافاييت، أيضاً، بوضع ديكور مسرحته واضحة: إنها تضع الدوق نيمور في موقع مشرف على الزوج المراقب، وفي مكان يذكّر بالشرفة العشقية التقليدية. إن المكان الصغير الذي يختبيء فيه يسمح له برؤية السيد والسيدة كليف وسماعهما، والجالسين «تحت السرادق»، في مكان أسفل النافذة. وبذلك انقسم الفضاء المشهدي إلى قسمين، مع ديكور حديقة القصر في الخلفية حيث ينتظر الخدم. يشكّل الجزء من الحائط الذي يفصل نيمور عن المرأة التي يحبها عقبة واضحة أمام إظهار رغبته، ولكنه لم يمنعه من سماع خطاب يريحه بالتدريج لتأكده من أنه محبوب. في الحقيقة، إذا كانت مدام كليف ترفض بإصرار الكشف لزوجها عن هوية الشخص الذي تريد الهروب منه، فإنها تعترف بأن هذا العاشق الغامض هو نفسه الرجل الذي سرق، منذ بعض الوقت، صورة لها:

صدقني، وأتوسل إليك، أنا لم أعط قط صورتي: صحيح أنني رأيته يأخذها؛ ولكنني لم أرد أن أظهر له أنني رأيته خوفاً من تعريضي لقول أشياء لم يجرؤ أحد على قولها لي حتى الآن.(القسم الثالث).

يشكّل هذا الاعتراف غير المباشر، بالنسبة إلى القائم بهذه السرقة، تأكيداً مهماً: الدوق لديه كامل الثقة الآن من أن المدام كليف» لا تكرهه»، إذا استخدمنا الإثبات بالنفي في النص، وهذه الثقة تمنحه» متعة خاصة». مع ذلك، اختلط الفرح الذي شعر به، بسرعة، بحالة توجس: هل يمكن الوصول إلى امرأة تظهر قدرة على استخدام «وسيلة غير عادية إلى هذا الحد»، باعترافها لزوجها عن حب لا تريد التراجع عنه؟

إن كلام الشخصيات، في هذا المشهد المتميز، مترافق أيضاً بحركة ذات دلالة مستوحاة من المسرح التراجيدي. رأينا أن المدام كليف تبنت الوضعية التقليدية للمتوسلة في اللحظة الأكثر كثافة من اعترافها، في حين أن زوجها اتخذ الوضع النموذجي لبطل تحت تأثير ألم لا يحتمل: أخفى وجهه بين يديه، وبقي مصدوماً مما يسمعه. إن الإشارات

الوصفية في النص هي أيضاً محددة، وتشير، مثلما يفعل المخرجون المسرحيون في المسرح، إلى لعبة نظرات مفعمة بالانفعالات:

بقي السيد كليف، خلال الخطاب كله، مسند الرأس بين يديه، خارج ذاته، ولم يفكّر بإنهاض زوجته. عندما توقفت عن الكلام ونظر إليها بعينيه ورآها على ركبتيه ووجهها مغطى بالدموع وبجمالها الرائع، فكّر بالموت من الألم، وقبّلَها وهو يرفعها:

- ارحميني.

خلال خطاب اعتراف الأميرة، حلت النظرة المخفية والراغبة لنيمور محل النظرة الحائرة للزوج عندما فقد السيطرة على جسده، «خارج ذاته»، كما يشير النص. ولكن عندما تتوقف الأميرة عن الحديث، ويرفعها زوجها فإننا نحضر عندها نظرات متبادلة بين السيد والسيدة كليف...ونحن نرى دائماً المشهد عبر نظرات نيمور الغيورة. إن خيار التبئير الداخلي يؤدي إلى مسرحة المشهد وجعله جنسياً، لأن القارئ يجد نفسه أيضاً، بعد نيمور، في موقع الرنَاء. إن مسرحة خطاب الاعتراف مدعومة عبر تسجيل الشخصيات ضمن ديكور مثقل بالمعنى. إن حركة الشخصيات، أخيراً، هي أيضاً متفق عليها وتتغذى من الوضعيات المسرحية المرسومة بطريقة تزيينية.

عندما يعمل مسرحي من نفسه روائياً:

نجد هذا الحضور للنموذج المسرحي في روايات عديدة، في مشاهد تسمح للشخصيات «بالتجسُد» في عيني القارئ بصورة أكثر فعالية من مقاطع أخرى. هذه خاصة الحالة في الأعمال الروائية لماريفو Marivaux عندما ألَف الفلاح الناجح، ماريفو مسرحي مشهور، وهو مقدَر لمسرحياته الكوميدية العديدة التي مثلتها فرقة إيطالية بدءاً من عام 1720. إننا نتذكَر أن هذه الفرقة التي أحضرها الوصي على العرش فيليب دو أورليان إلى باريس عام 1716، بعد أن طردها منها لويس الرابع عشر في نهاية حكمه، كانت تتألَف خاصة من ممثلين مختصين في نماذج الشخصيات الموروثة من الكوميديا المرتجلة والتي يجسدونها بالاعتماد على رموز خاصة بالثياب والتصرفات. كان ماريفو يعتقد أن التمثيل البارع للإيطاليين، الذي يعتمد على حركة تعبيرية جداً، تتناسب تماماً مع مسرحه وحواراته المرتفعة.

كان مؤلف اعترافات كاذبة موهوباً بالحوار بصورة خاصة، وكان، بحسب شهادات عديدة من عصر الرخاء والتالق، معروفاً، قبل أي شيء، بأنه مؤلف مسرحي. مع ذلك، خصص بدءاً من عام 1730 جزءاً كبيراً من وقته وطاقته لكتابة روايتين، حياة ماريان والفلاح الناجح، اللتين تنتميان إلى نوع رواية المذكرات. هذان العملان اللذان كانا يكتبان في وقت واحد وبقيا غير مكتملين تغذيا، إلى حد كبير، على الخبرة المسرحية للمؤلف، وذوقه المطبوع بالحوار. هكذا تبدو لنا الشخصيات التي يشكلها، خاصة، ككوميديين يأخذون قوامهم عبر لعب أدوار التأليف التي ليس من الضروري أن يكونوا مخصصين لها عبر ولادتهم أو عبر تعليمهم.

تتحدث رواية الفلاح الناجح خاصة عن الارتقاء السريع لشاب دون تعليم يحمل اسماً شعبياً وضيعاً هو جاكوب. كان عفويا في حديثه اللبق، واستطاع أن يرتقي بسرعة ضمن الأوساط العائلية الراقية. يتم تتبع الشخصية من عمر ثماني عشرة سنة، منذ لحظة وصوله إلى باريس حتى زواجه البرجوازي ثم دخوله ضمن المجتمع الأرستقراطي. هذا المسار السريع جداً روته الشخصية الرئيسة نفسها التي استطاعت، مع الوصول إلى مساء وجودها، أن تفرض نفسها ضمن الطبقة النبيلة مثلما يشير العنوان الفرعي للعمل مذكرات السيد*** لأن استخدام النجمة، الذي يهدف إلى حماية كتم اسم الشخصية، محفوظ تقليدياً للطبقة النبيلة.

تتضمن هذه السيرة الذاتية التخييلية، التي لها خصوصية تقديم شخصية من طبقة متواضعة، مشاهد عدة تتألف تقريباً من حوارات متبادلة حصراً. إن كلام الشخصيات ينتمي، إذاً، إلى الخطاب المباشر، وهذا ما يضع القارئ في موقع المشاهد. إن المشهد الحاسم للقاء بين جاكوب والآنسة هابيرد، في القسم الأول من الرواية، بني هكذا على نموذج الحبكة الكوميدية، ويتغذى من حوار مشغول بصورة دقيقة. تبدو الإشارات الوصفية التي تكمل هذه التبادلات إشارات مشهدية تساعد القارئ أن يقدم المشهد لنفسه بسهولة. لنذكّر، ببضع كلمات، بالسياق المباشر للمقطع: بعد الموت المفاجئ للسيد الأول الذي استخدمه كخادم بسيط، سيجرب جاكوب حظه في مكان آخر. التقى، وهو يتجول بشوارع باريس، بامرأة بسن النضج، متدينة ولكنها ثريَة تزوجها بعد حوادث

عرضية متعددة:

قطعت الجسر نوف بين الساعة السابعة والثامنة صباحاً بسرعة كبيرة بسبب البرد، وليس في ذهني إلَا رجلي.

عندما أصبحت بالقرب من حصان من البرونز رأيت امرأة متلحفة بشال كبير من قماش التفتا لوحدها تستند إلى حاجز وتقول: آه! إني أموت!

عند سماع هذه الكلمات اقتربت منها لأرى إن كانت بحاجة لمساعدة. قلت لها:هل أنت بخير سيدتي؟ أجابتني: مع الأسف يا طفلي، لم أعد أستطيع التحمّل أكثر؛ أصبت بالدوخة، واضطررت إلى الاستناد هنا.

تفحصتها قليلاً وهي تحدثني، ورأيت وجهاً مستديراً كان له مظهر من تغذى بغذاء لذيذ، والذي في العادة، في عرض البلد، يكون متوهجاً عندما لا تكون علَة صحية قد أصابته.

بخصوص عمر هذا الشخص، فإن استدارة وجهه، وصفاءه وبدانته تعيق إمكانية القرار في هذا الشأن. إحساسي أنا كان أن الأمر يتعلق بأربعين عاماً، ولكنني أخطأت فقد كانت الخمسون قد اكتملت.

هذا الشال الكبير من قماش التفتا الذي لا شكل له، وقبعة راهبات خاصة، ولباس بلون بشوش، ولا أعرف أي شكل ديني شائع يغطي هذا الوجه كله، والمثبَت بأربعة دبابيس، هذا كله دفعني إلى الحكم بأنها امرأة مدير؛ لأن هذا النوع من النساء موجود في كل مكان ويظهرن بالطريقة نفسها، وهذا هو لباسهن ولم يعجبني قط.

لا أعرف من يجب أن نلوم، هل نلوم الشخص أم نلوم اللباس؛ ولكن يبدو لي أن هذه الوجوه هنا لديها نقد حاد تجاه الناس جميعاً.

مع ذلك، ولأن هذا الشخص هنا كان هادئاً ومشوقاً، ولأنه كان ذا مظهر مستدير، وهو مظهر أحببته دائماً، قلقت عليه وساعدته لإسناده: قلت لها: سيدتي لن أتركك أبداً هنا، إذا أردت ذلك، وأقدم لك ساعدي لكي أصطحبك إلى بيتك؛ يمكن أن تعود الدوخة إليك، وأنت محتاجة لمساعدة. أين تقيمين؟

تقول لي، في شارع موني: يا طفلي لن أرفض أبداً ساعدك لأنك قدمته لي بقلب طيب،

وأنت تبدو لي صبياً صادقاً.

رديت ونحن نمشي: لا تخطئي؛ لم يمض على خروجي من قريتي أكثر من ثلاثة أو أربعة أشهر، ولم يكن لدي الوقت حتى الآن لكي أصبح سيئاً أو شريراً.

تقول لي وهي ترمقني بنظرة غامضة وتنم عن هوى: سيكون خسارة أن تصبح كذلك في يوم من الأيام؛ لا يبدو لي أنك معمول لكي تقع في مثل هذا المصيبة.

استأنفت أنا: معك حق؛ فضّل عليَّ الله أن أكون بسيطاً وحسن النية، وأن أحب الناس الصادقين.

تقول لي: هذا مكتوب على وجهك؛ أنت شاب طيب. ما هو عمرك؟ رديت: لم أبلغ بعد سن العشرين.(القسم الأول)

لا يمكن إلَا أن نكون حساسين، في هذا المقطع، تجاه حيوية التبادل الرائع، الذي ساعد على تطور الموقف بشكل ملموس: تتعرف الشخصيات بعضها بعضاً في بعض الردود، وتقرر منح ثقتها، ويظهر بعضها لبعض ميلاً أكيداً (يترافق، عند جاكوب، بفائدة مادية تجاه الثروة التي يتوقع أنها موجودة عند الآنسة...) مع ذلك، الشيء الأساسي موجود في الكلام المتبادل: تكمن أصالة المقطع، غالباً، في الإشارات الوصفية الموزعة هنا وهناك،التي تهتم بانطباعات الشخصيات المرتبطة دائماً بإحساسات أو بإثارة الشهية الغريزية. يعير الراوي انتباهاً كبيراً لنظرات الشباب، وتعبيراتهم السريعة، مع التوقف مطولاً عند تفصيلات لباس الآنسة هابيرد. في الحقيقة، قدم اللباس الذي ترتديه كخدعة: إنه يتميز بالتحفظ، و» إتقانه المستقى من أربعة دبابيس». ولكن هذا «اللباس»، الذي يريد إثارة الاعتقاد بالتدين الكامل للشخصية، يثير التكهن بهذه المرأة «اللطيفة والمشوقة»، والتي لا تتردد بإرسال «نظرة تنم عن هوى بورع» على الشاب جاكوب. إن التنافر بين الظاهر وبين الشخص ظهر بسرعة بفضل تحليل دقيق لحركة الشخصية.

يساعد مشهد اللقاء العشقي الروائي، إذاً، في منح جسد وقوام لشخصيات يمسك بها في منعطف من منعطفات حياتها، وفي لحظة تكون فيها إدراكاتها وأحاسيسها كلها في حالة يقظة.

المشهد المخفي:

مع ذلك، يحصل أيضاً مع الروائي بأن يخيّب الفضول الذي أثاره عند القارئ، وحرمانه من «المشهد الواجب فعله» الذي يبدو أنه أعده في الأعلى. ينتج انقطاع في التوتر، إذاً، الكاشف دائماً بالنسبة إلى بناء الشخصية الروائية. عندما لا يحضر المشهد الذي انتظر طويلاً، فإن الشخصية تتحوَل، في الحقيقة، إلى السلبية و/ أو إلى الفشل، وينتج عن ذلك خسارة مادة مهمة جداً. يشهد على ذلك الانتظار المخيب لفريديريك مورو، شارع ترانشيه، في القسم الثاني من التعليم العاطفي. بعد مراوغات متعددة، يتم التذكُر أن فريديريك انتهى إلى إعطاء موعد للسيدة أرنو، في شقة مفروشة مستأجرة من أجل المناسبة. عندما كان الشاب ذاهباً إلى مكان الموعد وكله أمل، اندلعت اضطرابات 22/ 2/ 1848، دون أن تثير، مع ذلك، انتباهه. بقيت السيدة أرنو جانب ابنها المريض ولم تأت، وبدلاً من المشهد الغزلي الذي وعد به القارئ، يركّز الراوي على افتراضات فريدريك العبثية، وبذلك خدع صبره بقدر ما يستطيع:

دقت الساعة الثانية أخيراً.

«يقول لنفسه: آه! الآن! إنها تخرج من بيتها، إنها تقترب»؛ وبعد دقيقة: «سيكون لديها الوقت لتأتي». أظهر الهدوء حتى الساعة الثالثة. «لا، إنها ليست متأخرة؛ قليل من الصبر!»

إنه يتفحّص المحلات النادرة لتضييع الوقت: مكتبة، سروجي، محل لباس حداد. سيتعرَف قريباً على الأعمال وعدة الحصان والأقمشة كلها. اندهش التجار أولاً من رؤيته وهو يمر ويعيد المرور باستمرار، ثم أصابهم الرعب فأغلقوا واجهات محلاتهم.

مما لا شك فيه أن لديها عائقاً، وهي تعاني من ذلك أيضاً. ولكن أي فرح بعد قليل! لأنها ستأتي، كان هذا مؤكداً! «إنها وعدتني بذلك!» مع ذلك، اجتاحه قلق لا يحتمل.

وفي لحظة عبثية، دخل إلى الفندق، كما لو أنها يمكن أن تكون موجودة فيه. وفي اللحظة نفسها، ربما تكون قد وصلت إلى الشارع. خرج إلى الشارع ولم يجد أحداً. وبدأ بضرب الرصيف.(القسم الثاني، الفصل السادس)

تشير السمة التكرارية للحكي هنا إلى عجز شخص يخسر موعده مع امرأة يحبها، وكذلك

أيضاً مع القصة. حل محل كلام العشق بين الحبيبين الذي يمكن أن يتبادلاه، والهتافات المؤثّرة لوطنيين وطلاب يتجمعون في الوقت نفسه في ساحة الكونكورد، تأملات جوفاء للعاشق الخائب، المصاغة خاصة بأسلوب حر غير مباشر، يأخذ بالحسبان شخصية حبيسة انتظار عقيم:

إنه يستخلص من قطع نقدية عديدة أخذها في يده مصادفة، وملامح المارين، ولون الأحصنة، أفكاراً تفاؤلية؛ وعندما كان التفاؤل معاكساً، كان يجهد لكي لا يعتقد به. وفي حالات غضبه من السيدة أرنو، كان يشتمها بصوت خفيض. ثم كانت حالات الضعف تتلاشى، وفجأة يأتي الأمل. إنها ستظهر. كانت هنا، وراء ظهره. التفت فلم يجد شيئاً! لاحظ مرة، على بعد ثلاثين خطوة، امرأة بالطول نفسه، واللباس نفسه. ذهب إليها لكنها لم تكن هي! أصبحت الساعة خمسة، ثم خمسة ونصف، وستة! أضاء الغاز. السيدة أرنو لم تأت.(المرجع السابق).

إن اهتمام الروائي، في هذا المشهد لموعد لم يتم، انتقل من الخارج إلى الداخل: لم تعد الأحداث والحركات عائدة للشخصية التي هي في مركز النص، ولكن الانطباعات والأفكار التي تخطر على باله. هذه الشخصية سلبية، بصورة أساسية، وهي في انتظار حدث لم يأت، وتصبح المتفرج على فشلها الخاص.

3 – النموذج الصوري: إدراج الشخصيات ضمن نص أيقوني مثقل بالدلالة:

لا تعود فعالية المشهد، فقط، إلى ترميم كلام الشخصيات وأفكارها، المترافقة عادة بتحديدات لحركتها. من المؤكد أن النموذج المسرحي نقطة مرجعية مهمة عندما يتعلق الأمر بمنح كثافة وحياة لمخلوق خيالي، ولكن يمكن أيضاً أن يكمل باستعارات من النموذج الصوري الذي يمكن أن يحل محله.

الصورة الخفية

في الحقيقة، يجهد الروائي لتقديم رؤية شخصياته خلال المشاهد التي تواكب الحبكة، عبر إدراجها ضمن نص أيقوني مثقل بالدلالة، إلى حد أن القارئ يمكنه أن يعمل على إكمال مخطط المشهد، عقلياً على الأقل. هذا هو نموذج المقاطع التي يتوقف عندها مزينو الكتب غالباً عندما يطلب منهم مرافقة النص الأدبي برسومات أو صور. يندرج

مشهد سرقة الصورة الشخصية، في أميرة كليف ضمن إطار بصري يتم حساب أقل التفصيلات فيه. نحن نتذكَر سياق هذا المشهد: ترغب الملكة ولية العهد في امتلاك لوحة صغيرة «للأشخاص الجميلين كلهم في القصر»، من أجل إرسالها إلى والدتها، في إنكلترا. استدعت، إذاً، رساماً كان يتنقل بين الشخصيات المتميزة في القصر لكي يلبي الطلب الملكي. وكما كانت العادة حينها ضمن الإطار الأرستقراطي، فإن مشاهد الاستراحة تكون عامة، ويحضر قسم من القصر تنفيذ صورة مدام كليف، في غرفة الأميرة. انتقلت الملكة ولية العهد بنفسها لكي تستلم اللوحة الثمينة يوم اكتمالها. استفاد الدوق نيمور من هذه المناسبة الاجتماعية لكي يزور حبيبته، ودعا نفسه إلى هذه الجلسة التي أصبحت حدثاً صغيراً في حياة القصر.

تم تحديد إطار المشهد، بالمعنى الدقيق للكلمة، بعناية كبيرة من قبل الراوية التي توقفت خاصة عند عنصر متميز: لم تكن لوحة واحدة ولكن كانتا لوحتين مرسومتين في مركز المقطع. في الحقيقة، ترغب الملكة ولية العهد في مقارنة صورة الأميرة برسم أقدم عمل الرسام على إكمال روتشة بسيطة عليه. وفي النهاية فإن الاهتمام تركَز على هذا الغرض: أخرجت الرسمة القديمة من علبتها خارج الإطار، إذاً، ووضعت على الطاولة بالقرب من سرير الأميرة، فأثارت بسرعة جشع الدوق نيمور. كيف يمكن مقاومة إغراء امتلاك صورة للمرأة التي نحبها بجنون؟ في حين كانت الملكة والأميرة تتابعان حديثاً اجتماعياً، كان الدوق يستولي خلسة على موضوع رغبته والذي عرض على أنه ملك خاص لأمير كليف:

طلبت السيدة ولية العهد من السيد كليف لوحة صغيرة كان يمتلكها عن امرأته من أجل رؤيتها بالقرب من اللوحة التي اكتملت؛ قال الجميع رأيهم في اللوحتين؛ أمرت السيدة كليف الرسام بترميم شيء من تسريحة شعر الشخص في اللوحة التي أحضرت. خضع الرسام للأمر فأخرج اللوحة من العلبة التي كانت فيها، وبعد أن اشتغل عليها وضعها على الطاولة.

كان السيد نيمور يرغب، منذ فترة طويلة، بامتلاك صورة للسيدة كليف. حينما رأى لوحة السيدة كليف لم يستطع مقاومة الرغبة في اختلاسها من زوج يعتقد أنه محبوب؛

اعتقد بأنه لن يكون مشكوكاً فيه أكثر من غيره ضمن هذا الحشد من الأشخاص الذين كانوا في هذا المكان نفسه.

كانت السيدة ولية العهد جالسة على السرير وتتحدث بصوت خفيض مع السيدة كليف التي كانت واقفة أمامها. لاحظت السيدة كليف، عبر إحدى الستائر التي لم تكن مغلقة بصورة كاملة، السيد نيمور وظهره عكس الطاولة التي كانت بالقرب من السرير، ورأت أنه أخذ خلسة شيئاً ما عن الطاولة دون أن تدير رأسها. لم تجد صعوبة في التكهن بأن الشيء كان صورتها، فاضطربت إلى حد أن السيدة ولية العهد لاحظت أنها لا تستمع إليها، وسألتها بصوت عال إلى ماذا تنظر. التفت السيد نيمور إلى كلماتها؛ التقى بنظرات السيدة كليف التي كانت لا تزال ثابتة عليه، وفكر بأنه لم يكن من غير المستحيل أن ترى ما فعله.(القسم الثاني)

نشير إلى أن اللوحة الصغيرة، في هذا المشهد، تحتل مكاناً مركزياً دون أن تكون، مع ذلك، موصوفة، ولا حتى موجودة في مركز نظرات الشخصيات: أبقى الدوق ظهره معاكساً عندما قام بسرقته لكي يخفي حركته بصورة أفضل. أما بالنسبة إلى الأميرة، فلم يكن لها إلَا نظرة جزئية جداً على المشهد: إنها تكهنت فقط بحركة الدوق الذي لاحظته من خلف ستارة سريرها... كل شيء جرى كما لو أن هذه الستارة «نصف المغلقة» لم تكن هنا إلا من أجل الإشارة إلى الأهمية الرمزية للاعتداء الواقع.

مع ذلك، لم تستطع الأميرة إخفاء اضطرابها بصورة كاملة، ونظرها، الذي التقى بنظر الدوق، كشف أنه كان متفاجئاً. إن تبادل النظرات بين هاتين الشخصيتين اللتين تقعان تحت نظر الملكة وقسم من القصر، يقيم بينهما نوعاً من المعاهدة والاتفاق الضمني: أظهرت الأميرة، عبر سكوتها الذي حافظت عليه على ما وقع تحت بصرها، معرفتها بعاطفة الدوق الذي قدم لها دليلاً ثميناً. أما نيمور فقد أجبر، من جهته، على ترك المكان لكي لا يظهر عليه الشعور الذي يشعر به بعد هذا النجاح. إن الغرض المسروق، في النهاية، هو النقطة العمياء للمشهد كله، والنقطة التي تجمّد رهانات المقطع دون أن يتم إظهاره. يشير هذا الإخفاء لغرض إيقوني في جوهره أهمية الاعتداء الواقع: إنه هو الذي أخرج الشخصيتين خارج إطار اللياقة إلى فضاء الممنوع. وفيما تبقى تم التذكير

بأهمية اللوحة الصغيرة في تتمة الرواية: إن الذي يؤكّد مرجعية هذا الغرض لنيمور المتفرج غير المرئي لهذا الحوار الحميمي، خلال مشهد اعتراف السيدة كليف لزوجها، بأنه هو من ترغب الأميرة تجنبه في القصر خوفاً من الاستسلام له.

مشهد الرغبة:

يسمح مقطع آخر من الراوية نفسها بإظهار، بوضوح أكثر أيضاً، أهمية نظر شخصيات ضمن مشهد مشغول بشكل دقيق على المستوى البصري. اختارت السيدة كليف، في القسم الرابع من العمل، الانسحاب مرة جديدة إلى ملكيتها الخاصة في كولومييه، في حين أن الدوق ترك القصر لكي يحاول مفاجأة الأميرة عند غياب زوجها. مع ذلك، كان لدى هذا الزوج، الذي تأكله الغيرة، شكوك حول إخلاص زوجته، فقرر، إذاً، ملاحقة الدوق عبر أحد رجاله النبلاء.

إن المشهد الذي سنتقدمه يندرج، أيضاً، ضمن نص أكثر تعقيداً من النصوص السابقة، لأنه يترافق بوضع في الهاوية مضاعف : في ليلة حارة من ليالي الصيف، حلمت السيدة كليف، التي تعتقد أنها وحيدة، بموضوع عاطفتها وهي تتأمل لوحة للدوق، التي عملت على إحضارها من باريس. لكنها كانت مراقبة في شرودها من الدوق نفسه المختبئ في الحديقة، والواقع فريسة اضطراب قوي. أخيراً حتى نيمور نفسه، الذي يعتقد أنه يراقب الأميرة في سرية مطلقة، هو أيضاً موضوع تحت النظر الدقيق للرجل النبيل الذي يمثّل الزوج الغيور، الذي تجتاحه هو أيضاً الرغبة في امرأة يحبها بشغف، دون أن يستطيع الحصول على حبها في المقابل. يوضع المشهد، الصامت كلياً، تحت رمز الممنوع والتجاوز. إن حضور غرض ذي دلالة قوية على المستوى الرمزي الجنسي، في القسم الأول من الفقرة، يجعل طبيعة التجاوز الواقع واضحة:

إنه يرى كثيراً من الأضواء في الحجرة؛ كانت النوافذ كلها مفتوحة فيها، اقترب، وهو يسير على طول السياج، من الغرفة باضطراب وانفعال من السهل ملاحظتهما. حاذى إحدى النوافذ التي تستخدم كباب لكي يرى ما الذي تفعله السيدة كليف. رأى أنها وحيدة؛ ولكنه رآها بجمال رائع إلى حد أنه بالكاد استطاع أن يضبط انفعالاته من هذا المنظر. كان الجو حاراً ولم تكن تضع شيئاً على رأسها وعلى رقبتها غير شعراتها المربوطة

بشكل غير منظم. كانت على سرير استراحة مع طاولة أمامها يوجد عليها سلال عديدة ممتلئة بالشرائط؛ اختارت عدداً منها، ولاحظ السيد نيمور أنها من الألوان نفسها التي كان قد حملها في المباراة. رأى أنها تصنع منها عقداً وتلفها حول قصبة من الهند كان قد أحضرها منذ بعض الوقت وأعطاها لأخته التي أخذتها منها السيدة كليف دون أن تتظاهر بأنها تعرف أنها كانت للسيد نيمور. بعد أن أنهت عملها بلطف وأناقة مما عكس مشاعرها التي في قلبها على وجهها، أخذت شمعداناً وذهبت به إلى قرب طاولة كبيرة، وجهاً لوجه مع لوحة المقعد لميتز حيث كانت لوحة السيد نيمور. جلست وبدأت بالنظر إلى هذه اللوحة باهتمام وحلم يقظة وحدها العاطفة يمكن أن تمنحه.(القسم الرابع).

إن اللوحة المرسومة للدوق، والتي تشكّل النقطة المركزية للمشهد، بقيت في الظل، مثل اللوحة القديمة للأميرة في الفقرة السابقة... كل شيء يسير، إذاً، كما لو أن موضوع الرغبة (جسد المعشوق نفسه) لا يمكنه أن يكون موضوع عرض مباشر. في هذين المشهدين للوحات، يتم كشف الشخصيات ورغباتها الأكثر سرية للقارئ عبر لعبة معقدة من النظرات. إن قوة هذه الرغبات تصل إلى حد أنها لا تمرر أي تعبير وصفي: تبقى الكلمات المتبادلة، في المشهد الأول، ثانوية جداً؛ وتبقى غائبة في المشهد الثاني. إن التنظيم البصري للمشهد، خاصة توجيه نظر الشخصيات الراغبة، هو الذي قام بالتعبير عن كثافة العاطفة، دون أن تنكشف الأجساد بعيداً عن التقاليد، أو حتى تتلامس...

يساعد مثال آخر متأخر في الإشارة إلى دوام النص الأيقوني في رواية القرن العشرين. يتعلَق الأمر بمقطع من نوتر-دام دو باريس حيث يقدم فيكتور هوغو، لأول مرة، شخصية شديدة الحساسية إزميرالدا. تقوم الشابة البوهيمية بعمر الستة عشر عاماً والتي تثير رغبة الشخصيات الذكورية كلها في الرواية، برقص خليع في ساحة غريف، وسط حشد من المتفرجين يشكل حلقة حولها. في يوم الملوك هذا من عام 1482 الذي تتحدث عنه الرواية، اشتعلت نار الابتهاج التي أذكاها إغراء جسدها الراقص، وكذلك بريق عينيها... كان الشاعر غرينغوار بين المتفرجين الأكثر انبهاراً، والذي كان قد فشل، مع ذلك، بجذب عدد من المتفرجين للعرض الخاص لمسرحيته «سر» التي ألفها من أجل زيارة السفراء الفلمنديين... إن الجمهور الذي ظهر شارد الفكر بصورة خاصة

خلال العرض المسرحي، كان في المقابل مأخوذاً بأداء هذا «المخلوق فوق الطبيعي» الذي هو إزميرالدا:

كانت فتاة ترقص في ساحة واسعة تركت حرة بين الحشد وبين النار.

لا يمكن لغرينغوار أو أي فيلسوف شكَاك أو أي شاعر أن يقرر في الوهلة الأولى وهو يرى هذا المنظر المبهر إن كانت هذه الفتاة الشابة كائناً بشرياً، أو جنيَّة، أو ملاكاً.

لم تكن طويلة ولكنها بدت له ذات قوام رشيق ينتصب بشموخ. كانت سمراء، ولكن يمكن التكهن أن بشرتها، في النهار، تأخذ هذا الانعكاس الذهبي الجميل للأندلسيين أو الرومان. كانت قدمها الصغيرة أندلسية أيضاً لأنها كانت كلها في مكان ضيق ومرتاحة في حذائها الأنيق. كانت ترقص وتلف وتدور فوق سجادة فارسية قديمة رميت بشكل فوضوي تحت قدميها؛ وفي كل مرة تدور يمر وجهها المشرق أمامك، وعيناها السوداوان الكبيرتان ترسل إليك إشعاعاً. كانت النظرات كلها حولها جامدة، والأفواه كلها مفتوحة، وفي الحقيقة، كانت وهي ترقص هكذا على ضربات طبل باسكي كانت يداها المستديرتان ترتفعان فوق رأسها، إنها نحيفة ورقيقة وحيوية مثل الزنبور مع صدَار من الذهب دون ثنية، وثوبها المرقَش الذي ينتفخ عند كتفيها العاريتين، وساقيها الرقيقين اللذين تكشف عنهما تنورتها للحظات، وشعرها الأسود، وعينيها اللتين تشعان، لقد كانت مخلوقاً فوق طبيعي.

يعتقد غرينغوار، في الحقيقة، أنها سمندل ، وأنها حورية، وأنها إلهة، وأنها كاهنة جبل مينالين! (الكتاب الثاني، الفصل الثالث).

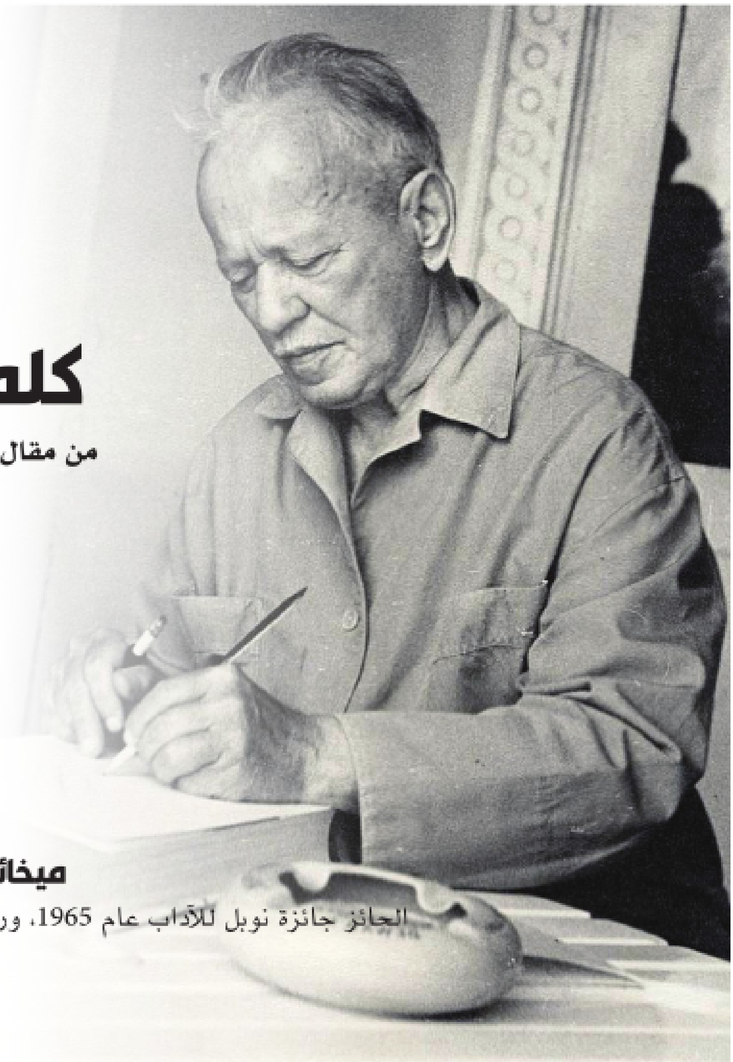
أدخل هوغو شخصيته النسائية عبر مشهد قوته الجنسية واضحة مستلهماً رموزه من مشهد لنموذج تقليدي(البوهيمية، أو راقصة الشارع...). إن اختياره التبئير الداخلي الذي سمح لنا برؤية المشهد عبر عيني غرينغوار يعني إكماله، في الوقت نفسه، لوحة غير مباشرة لهذه الشخصية الحلم التي هي بسهولة كبيرة فريسة الوهم. تساعد تتمة المقطع الراوي، عبر التبئير الخارجي هذه المرة» على تقديم شخصية أكثر قلقاً، تتميز برغبة عنيفة. يتعلق الأمر بكلود فرولو رئيس شمامسة بلده، ومع ذلك تستبد به رغبة جسدية، مثلما تشير هذه السطور التي تحوله إلى دافع بوهيمي لا يمكن كبته:

بين آلاف الوجوه التي صبغها هذا الوهج باللون القرمزي، كان يوجد وجه بدا أكثر توهجاً من الوجوه الأخرى كلها، ومسحوراً بتأمل هذه الراقصة. كان هيكل رجل، قاسياً وهادئاً وغامضاً. كان يبدو أن عمر هذا الرجل، الذي غابت ملابسه بين الحشد الذي يحيط به، لا يتجاوز الخامسة والثلاثين عاماً؛ مع ذلك كان أصلعاً؛ وبالكاد كان له سابقاً بعض خصلات الشعر النادرة التي غزاها الشيب؛ جبهته العريضة والعالية بدأت تنحفر فيها التجاعيد، ولكن يشع من عينيه الغائرتين شباب متميز، وحياة مضطرمة، وعاطفة جياشة. كانتا متعلقتان باستمرار على البوهيمية، في حين أن الفتاة الشابة المجنونة ذات الستة عشر ربيعاً ترقص وترفرف لمتعة الجميع، وبدا له حلم يقظته أنه أصبح، شيئاً فشيئاً، باهتا. كانت تظهر على شفتيه بين وقت إلى آخر ابتسامة فتلتقي بتنهيدة، ولكن الابتسامة كانت أكثر ألماً من التنهيدة.(المرجع السابق)

وهكذا تم تقديم العناصر الضرورية لفهم التناقض العنيف الذي يعصف بهذه الشخصية المولعة، مع ذلك، بالصفاء. Homo duplex: الإنسان مزدوج، ويمكن التكهن، من هذه اللحظة، بأن الصراع الذي يعصف بالكاهن لا يمكن أن يجد مخرجاً مهدئاً. إن السحر الذي تمارسه إزميرالدا على الشخصيات الذكورية ليس فيه، إذاً، أي شك. يسمح هذا النوع من المشاهد، المتمركز على اللحظات الخاصة حيث رغبة شخصيات الرواية تزداد حدة، بتعزيز تأثير حضور هذه الشخصيات.

خاتمة:

يتغذى مشهد الرواية، إذاً، على النموذج المسرحي، وكذلك على النموذج الصوري لكي يصل إلى كثافة مطلقة. وبفضل هذه اللحظات الدراماتيكية تأخذ الشخصيات حياة بسهولة في عيني القارئ.



كلمة عن الوطن

من مقال بعنوان: «ليل في فصل الشتاء»

ميخائيل شولوخوف (1905-1984),

الحائز جائزة نوبل للآداب عام 1965، ورئيس اتحاد الكتاب السوفييت الأسبق

ترجمة: د. ممدوح أبوالوي

مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ابقَ قليلاً في الصمت والوحدة، يا صديقي العزيز يا ابن وطني، أغمض عينيك، تذكر الماضي القريب، وسوف ترى بعقلك : يتضخم الضباب البارد الأبيض على غابات ومستنقعات بيلاروسيا، فوق أمكنة فارغة مهجورة منذ زمن طويل، وفي الخنادق الساطعة والمنهوبة وفوق صناديق البنادق الصدئة. إن خراطيش البنادق، التي أصبحت خضراء من الزمن، تومض بشكل خافت في القاع.

تحت الرياح الكثيفة الشمالية تميل القمم إلى الصنوبر في منطقة سمولينسك وضواحي موسكو التي مزقتها الشظايا, وأصبحت الضوضاء مملة.

تتدفق كرة الثلج البيضاء الزغبية، كما لو كانت في عجلة من أمرها للتغطية على الحرب التي مزقت البلاد، مزقت الأرض المقدسة بالنسبة لشعبنا, الأرض التي تقع في محيط مدينة لينين الخالدة.

تنزلق الظلال المشمسة على الحقول المبعثرة في أوكرانيا، التي تجتاحها القذائف مرات عدة في كل يوم، ولا تزال تتذكر غول المعارك غير المسبوقة.

بالقرب من كورسك وأريول، بالقرب من فورونيج وتولا على الأرض الروسية البكر، التي كانت قد توجعت تحت وطأة عشرات الآلاف من الدبابات لمدة ثلاث سنوات، تنتشر عاصفة ثلجية قوية؛ تتساقط الأوراق الأخيرة، بسبب الصقيع، من الأشجار، وفي كل مكان في الحقول، على الطرق الكبيرة والريفية، البعيدة، تسير خطوة بخطوة كما يسير الرجل المريض أفضل المشاة في العالم، تتوهج مثل الدم الخارج من تحت الثلج.

في السهوب التي لا نهاية لها بالقرب من ستالينغراد، حيث زُرعت كل قطعة من الأرض، مثل الحبوب، بشظايا من معدن قاتل في وقت ما، حيث تحولت فرق النخبة الهتلرية إلى غبار ورماد، تهب ريح فولغا القوية، ذات اللون القاتم، البني الصدئ، مثلما تنتشر في كل مكان على السهوب، الهياكل العظمية للدبابات الألمانية والسيارات، التي أصبحت مجمدة إلى الأبد. وفي شبه جزيرة القرم، في التلال الزرقاء في القوقاز، لا تزال الخيوط البيضاء المبهرة من خيوط العنكبوت تطفو في الهواء البارد الصافي. صباح الخير حيث لم تتوقف المعارك مرة واحدة، والخنادق ومسارات القمع، مثل شبكة فضية، مغطاة بأنسجة العنكبوت، وكل خيط يرتجف بهدوء، ومع دموع مشرقة صغيرة من الندى...

لكن من ستالينغراد إلى برلين ومن القوقاز إلى بحر بارنتس، أينما كنت، يا صديقي، توقف وانظر، سترى في كل مكان قبور الجنود الذين قُتلوا في المعارك العزيزة على قلب الوطن الأم. وفي هذه اللحظة سوف تتذكر بقوة المزيد من التضحيات التي قدمتها بلادك دفاعًا عن القوة السوفييتية الأصيلة، سوف تسمع كلمات: «المجد الأبدي

للأبطال الذين سقطوا في النضال من أجل حرية واستقلال وطننا!

إذا كنت تتذكر الماضي، فأنت لا تستطيع إلا التفكير في عدد الأيتام في وطنك بعد الحرب. في هذه الليلة الشتوية، الطويلة والواسعة للذكريات الحزينة، ليست أرملة واحدة فقدت زوجها في الحرب، وتُركت وحدها مع نفسها، سوف تضغط يديها على وجهها المسنن، وفي ظلام الليل تحترق أصابعها ساخنة. ليس قلب طفل واحد، جريح طوال الحياة بموت الشخص الذي توفي في الحرب على الوطن الاشتراكي، المخلص للواجب العسكري وقسم اليمين، وسوف يتقلص قبل أن ينام من ذاكرة عرضية مع ألم غير عادي. وربما سيكون الأمر كذلك: في غرفة صغيرة، حيث كان الصمت الحزين يعيش لسنوات، سيقترب رجل عجوز من صديقته ذات الشعر الرمادي، دون دموع الحداد على الأبناء الموتى، والنظر في العيون الذابلة، بسبب المرارة في العالم، معاناة الأمهات اللواتي جفت دموعهن، ويقول في صمت، ويرتجف الصوت: «حسنا، كفى، الأم، لا... حسناً، لا، أتوسل إليك! الحزن عام، ليس لدينا وحدنا مثل هذا الحزن...» ـ ودون انتظار إجابة، يذهب إلى النافذة، ويبكي بصمتٍ، ويحدق بصمت في الزجاج ... صديقي المواطن العزيز! دع كراهيتنا للعدو، حتى المهزومين، حتَّى للعدو المهزوم، لا تكون باردة! لا تدعها تبرد، ودعها تغلي مع الغضب عشرات الأضعاف، فإنها تغلي في قلوبنا لأولئك الذين ليس لديهم اسم في اللغة البشرية، الذين لا يملون من الأرباح التي تحققت بدم الملايين، الذين في الجنون الأعمى الشيطاني يحضرون حرباً جديدةً للبشرية المعذبة ! أسماؤهم المشؤومة مع الشتائم، مع اشمئزاز كل شخص صادق في العالم، محكوم عليهم بالعذاب الأسود، ينسج لهم الزمن بالفعل الحبل ليخنقهم به. ولكن ما داموا على قيد الحياة، فإنهم سيسكبون مليارات الدولارات لصنع قنابل ذرية، للإعداد لحربٍ بشعةٍ جديدةٍ، ــ دعونا نعش كراهيتهم البطيئة. ومن المفيد في الوقت المناسب أنْ نتذكر، يا صديقي: في ثلاثين سنة من وجود القوة السوفياتية، لم يعرف بلد السوفييت الهزيمة سواء في الحروب أو في التغلب على أي صعوبات، انتصرنا بضحايا عظيمة وبمعاناة الناس، خرجنا منتصرين في آخر الحروب. لكن التضحيات التي بذلت باسم إنقاذ الوطن لم تقلل من قوتنا وعزيمتنا، ولم تقلل من مرارة الخسائر التي لا

تُنسى. يحدث ذلك، فبجانب حقول القمح، تنبت الأعشاب الطفيلية. ولكن علينا الاهتمام بالقمح واقتلاع الأعشاب الطفيلية.

نصنع من القمح الخبز. يصنعه عاملٌ, شخصٌ يعمل على غسل وجهه بالعرق المالح، ويمنح القوة السخية نفسها لشخص ما حتى يكون لديه يوم غد ما ينفقه في العمل الحار والثابت!

بسرعة كبيرةٍ، شعبٌ مبدع, يعالج جرح الحرب : المدن المدمرة والقرى المحترقة ترتفع من تحت الأنقاض، تعود المناجم الأصلية دونباس إلى الحياة، تم إعادة إعمار القرى والمدن وبناء مصانع جديدة ؛ تنشأ مؤسسات صناعية جديدة حيث يعمل آلاف العمال والمهندسون. نؤمن بالقدرة الإبداعية عند العمال والمهندسين, ويفتخر الوطن بالطبقة العاملة في لينينغراد، فهي بالفعل تدعو الشعب العامل لإكمال الخطة الخمسية في غضون أربع سنوات. والآن ترتفع ملامح حياة جديدة وجميلة بشكل واضح أمام العيون...

حزب قوي بالفعل لم يسبق له مثيل تمكن من تنظيم وتثقيف وتسليح وقيادة الشعب لتحقيق مآثر غير مسبوقة في التاريخ! أناس عظماء لا يقهرون، لا يدافعون فقط عن استقلالهم وهزيمة كل الأعداء، ولكن أيضًا ليصبحوا منارة أمل للناس العاملين في جميع أنحاء العالم!

لكي أكون ابنًا أمينًا لمثل هذا الشعب ولهذا الحزب ـ ألا ترى هذا، يا صديقي، نحن نرى سعادةً, ليس أعلى منها سعادة في الحياة بالنسبة لنا ومعاصرينا؟ ونحن لا نحيا، بل نحن نعيش الآن، إلى العمل الدؤوب والأعمال الجديدة ـ المسؤولية القاسية عن مصير الوطن، من أجل قضية الحزب، والمسؤولية التي نتحملها ليس للأجيال القادمة فحسب، بل أيضا للذكرى الساطعة لأولئك الذين قاتلوا وذهبوا إلى الموت، من أجل حماية الوطن.

1948

شـــعر



أُقبِّل أيدي النساء

رسول حمزاتوف

(2003-1923)

ترجمة: أحمد ناصر

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

(1)

أقبِّلُ حانياً رأسي،

الملايينَ من أيدي النساء الحبيبات،

أناملَهن العشرَ الطيبات،

التي ؛ بالنسبة إليَّ ؛

ريشاتٌ عشرٌ من أجنحة إوزات عراقيات.

منذ الطفولة أعرف تلك الأيدي.

أتعبُ – ولا تتعب.

تركتْ؛ وهي الأنامل الدقيقة؛
أثرَها العظيم في كل زمان ومكان.
لضمتْ الخيط في عين الإبرة الضيقة،
رَفَتْ كلَّ ما هو ممزقٌ في عالمنا.
ثم فرشت المائدة،
ودَعَتِ الأرضَ كلها
ضيوفاً إليها.
شَوَت الخبز للملايين.
ولقد عشقتُ رائحة خبزها منذ طفولتي.
أشعلتْ النارَ فيّ؛ كما في الموقد؛
تلك الأيدي الملطخة بالعجين.
ولكي تبقى الأرض نظيفة أبداً،
بدموعهن يمسحن بقعها
كرسام مبدع ينظف ببراعة لوحته الصافية
من شخطةٍ زائفة.
عليهن جمع الأعشاب في أكداس،
عليهن تشكيل الأزهار في طاقات –
كما ينظم الشاعر بريشته
أسطره الخالدات
مِن أبسط الكلمات.
وكما تجمع العسلَ في الخلايا النحلات،
كذا تجتني تلك الأيدي السعادة.
أيتها الأرض ! أليس هذا هو السبب
فيما تكنزين مما هو جديد كل عام ؟

حين تُسكرني الفرحةُ
أقبل دائماً تلك الأيدي النسائية،
مُبجّلاً ؛ حانياً لها رأسي

(2)

أعرف تلك الأيدي.
كم من العواصف الرعدية تحمّلتْ
تلك الرقيقات العزيزات !
صفّدهن صقيعٌ قارص،
فأدفأهن الوَقْدُ في الغابة.
وعند الموت استخرَجْنَنا، غيرَ مرة،
ذائداتٍ عنّا، مرتجفات
توتراً و ضعفاً،
استخرَجْننا من الوطيس،
كما يُستخلص الوليدُ، و يُقَمَّط.
وفي وقتٍ لاحق
كنَّ يعُدْن من غياهب الظلمة القاتلة
ملفوفاتٍ بالضماد،
غير مُخفياتٍ دموعَهن الحارة،
ولقد تعرّفنا إليهن
من جباههن الساخنة.
فيهن يذوب الثلج، و تستعر النيران،
ينشد المطر، و تحمى الشمس،
يئنُّ الكمانُ، و تترنّم الهارمونيكا،

و تتضاحك الصنوج بالعدوى.
هن يجرين عبر الدساتين؛
وفجأةً
أتسمّرُ، أتصفّدُ دهشةً:
تحت تأثير تلك الأيدي المسيطر؛
يتولّد في نفسي «بتهوفن».
لفّني العالَمُ من الجهات كافة،
و للحظةٍ فقط كفَّ عن الدوران،
كما الذكرى، قديمٌ هو و فتيٌّ
مثل الاكتمال الداني.
يجرين عبر الدساتين.
وها قد بُعْثُ كلَّ ما خزنته الذاكرة...
تغني لي أمي أغنية المهد،
يجلس أبي قرب المدفأة
مستغرقاً في تأمّلاته.
والمطر في الجبال، و ضجة النهر الأبدية،
كل وداع و كل استغفار،
وأنا سكران بين عرس وجنّاز،
أنتظر عودة الغرانيق المهاجرة.
ها قد خرجت نساؤنا للرقص.
يا لأجنحة سربِ إوزاتٍ عراقيات متكبرّ!
يخشين من فيض رزانتهن،
لا يرقصن – يسبحن، لا يرقصنَ بل يطرْنَ.
لعلّ الأمير، منذ القدم،

يبحث عن الإوزات العراقيات
عن أمارات حبيبته المميزة،
والمغاربة يقتلون ديدموناتهم
على خشبات مسارح العالم.
و»الزولوشكات» اللاّتي يجدن أحذيتهن،
وفي كل مكان يتغلّبُ الطمع على الشر.
أقبل صلابة أيديهن الناعمات،
وأقبّل لطافةَ المروءة في أيديهن.
وكأنني أقبّل الأرض كلها،
فهُنّ يمسكن العالَمَ بين راحاتهن الدقيقة.
وكلما كانت الأيام صعبة كالحة،
كانت تلك الأيدي أقوى و أمتن.
العالَمُ بمرارته وأفراحه،
بأسماله وأثوابه القشيبة،
بصقيعه وذوبان ثلوجه،
بهواجسه أمام حرب جديدة،
أودعت قلبي منذ صباي
لدى أيدٍ حافظةٍ حبيبة.
لن تكون ثمة أيدٍ،
ولن يكون لدي قلبٌ،
بل لن يكون لي من وجود -
إذا ما افتقدتُ الحبيبة.
وإذا ما وهنت أصابعي فجأة،
وسقط قلبي كعصفور ذبيح؛

عند ذاك تُطبق العتمة من حولي،
عند ذاك تُطبَق أهدابي
إلى أبد الآبدين.
لكن قواي لم تهجرني.
سأظل حيّاً، ما دمتُ أعيش ؛
ما دمت أتنفّس.
وفي أي مكانٍ كنت، سأقبّل هذه الأيدي
الأنثوية مبجّلاً ؛حانياً رأسي.

(3)

كان ميلاد الشاعر في موسكو البعيدة،
وأطلقوا عليه اسماً عادياً – ساشا .
آه، أيتها الجدة، منذ أيامه الأولى،
منذ نعومة أظفاره ربّتْه لنا يداك.
في جبالنا تغنّى «محمود» شاعر الحب بأغنيات
الإلهام و تباريح الحب.
آهٍ يا مريم!
كم قدّمتْ له يداك، وباستمرار،
من دقائق الغبطة.
والآن سمِّ ما شئت من الأسماء-
ألن يكون متشابهاً :
آهٍ، أيتها اليدان فوق كتف نظامي
آهٍ، أيتها اليدان المعانقتان لـ»بلوك»!
حين توقف نبض القلب في الصدر،

اقترب الموت ووقف مواجهاً عند قدمي السرير،
حاولتْ تلك اليدان إحياءَك بالحب،
يا خالد الذكر، يا عزيزي (الشاعر) «الأفندي».
حين أنجب أبريل (نيسان) على أغصان الإبداع
الكثيرَ من أوراق الإلهام،
أخذ «روفائيل« من تينك اليدين ألوانه،
وقد غسلتْ تلك اليدان الفرشاة.
من دون تذمر، دونما بكاء أو صراخ
فهمن كل شيء بطريقة أمومية،
ضغطن على كتفي «إيليتش«،
عانقته قبيل الفراق.
فتحن أذرعهن ثم ضربن كفاً بكف حزناً
بعدئذٍ هدأن؛ كغصنٍ أمام العاصفة،
ورفأن معطفَ «لينين»، حيث اخترقته رصاصة الحزب الاشتراكي .
هُنَّ لا يستطعن الاستراحة ولو ليوم،
حاملات إلى «الأرض» حبهن الحقيقي.
ومن جديد أقبّل هاتين اليدين الأنثويتين
حانياً رأسي بكل احترام.

(4)

أذكر كيف أردت ؛ بعد أن فقدت اهتمامي ببهارج الحياة
ورعاية أخوتي الكبار ؛
واستجابة لنداء يدي «دولوريس» البعيدة
أردت أن أهرب

إلى بلادها إسبانيا.
كانوا كباراً كأبناء أمي،
صدّيقين، يكرهون التصنع،
دفنوا أولادهم صامتين،
وبالصمت ذاته مسحوا دموعهم.
تشابكت الأصوات الجهورية و الحادة العميقة:
نو باسان - كشعار لحياة جديدة.
حين كان المحاربون يسقطون بالرصاص،
أضحى كل قوي بالنسبة إليها ابناً.
أذكر وأنا في «الساكلا«
كيف كان ينظر إليَّ «بيلويانيس»
من صورة الجريدة،
وكأنه يريد أن يضيف الكثير،
لكنه صمت فجأة دَهِشاً من أمرٍ ما.
مع الفجر تقدّم نحو منصة الإعدام،
فالحكم المتوحش كان قد وُقِّع،
لكن امرأة حملت إليه الزهور-
«أكباش» من القرنفل رائعة
كما اليونان.
ابتسم.
آلاف أكباش القرنفل تملّى لآخر مرة مع الفجر.
وهو للآن ما يزال حراً وعظيماً،
يجوب « الأرض « كلها
ساخراً من الموت.

أذكر «غوستا»،
أذكر كيف كشفت، أثناء مصافحة قصيرة،
كم كانت الليلة ظلماء،
وكم كانت قضبان الزنزانة باردة.
كان ثمة وراء القضبان أخلص صديق صدوق،
احتفظ بين راحتيه، و هو يحمل الحب في قلبه،
وحبل المشنقة في رقبته،
بحنان تلك اليدين،
كي تعينه قدر المستطاع، ليصبح أشد قوة.
العينان لا تكلان.
لكنني أرى بوضوح أشدّ بمائة مرة،
وبقلب موجوع،
كيف تصرخ أيدي نساء ليديتش،
وكيف تحرق في مواقد أوشفيتز.
رفعتُ يدي نحو المنصة.
... راحات النساء السود بيضاء.
من خلالها قرأتُ حزن أفريقيا،
تعرّفتُ على أنين السلال الصدئة.
طاوعتُ قلبي المتأمّل في نصيبهن الثقيل،
سألتُ إحدى الزنجيات:
- لماذا هي راحات الزنجيات بيض؟
مدّت إليّ يديها الصغيرتين،
خرقتْ كلماتُها صدري :
- الحقد يدفعنا لنشدّ قبضاتنا في وجهه،

ولذا فهي لا ترى الشمس قط !
الأيدي المقدسة لأمهاتي
زارعات حقل الحياة...
أميّزُ فيها مُختلجاً
المَجَلات الرجّالية واضحة الفظاظة.
راحاتهن سماء فوقي،
أناملُهن يمكنها أن تحرّك الأرض من مكانها.
بوسعها احتضان الكرة الأرضية،
فيما لو كانت معاً في دائرة واحدة.
وإذا ما اقتربت فجأة العاصفة الثلجية،
يختبئ صغار النفوس بين حبال السفينة،
أنشرُ قلبي كما الشراع،
وأبحر إليكن، يا ملكات الأرض !
الأرض - بيتنا.
وأنا جارٌ لكنّ جميعاً -
الفرنسية و الكوبية و الكورية.
وكم سأكتشف من الشمائل فيك
أيتها الريفية الفاتنة المحتشمة.
أيديكن راية بالنسبة إليّ !
وكما لو كنت أقصد المعركة عند الصباح،
مرةً أخرى أقبّل تلك الأيدي النسْوية
محنياً رأسي الأشيب لهنّ باحترام.

(5)

يستقبل الإنسان وجه الفجر مبتسماً،
و يبدو النهار المقبل أبديّاً،
لكننا، على الرغم من كل شيء، و وفق أدلة كثيرة،
نعلم أن الليل قادم.
ليلاً يأتي الرشدُ إلى الإنسان المتأمل
وقوراً و ظالماً...
لكنني شاعرٌ.
اليوم بالنسبة إليّ كالدهر.
وأنا لا أعرف سني.
أدركت واجبي في وقت متأخر جداً،
عرفتُه مُمِضَّاً، سعيداً، لا يُعوّض؛
لكنني لم أتمكن من استعادة -
لا أيام و لا أعوام الطفولة.
سجلتُ لنفسي مآثر كثيرة،
وكأن الزمن قد توقف فجأة،
كأنني أصبحت فجأة شعاعاً
أو أنني نَمَوْتُ شجيرةً بريّةً في حديقة مثمرة.
يمكنني أن أعترف يا أمي، من دون أن أخفي :
أحبابك - كلهم أحبابي،
وكل ما عشْتُ - هي حياتك،
وطول حياتي و أنا أكتبُ أسطركِ، لا أكثر.
بين يديك وُلدتُ،

وأنا دمعة صغيرة على أهدابك.
بعد سلسلةٍ من الأعوام همد صوتي،
لكنك ما تزالين تحلمين بصرختي الأولى.
لم تعودي تنامين فوق مهدي في الليالي،
وتغنين لي الأغاني،
كما في السابق.
أذكر كيف كانت بداية البدايات،
أنغام الانتظار و الأمل.
وأدخل في المدرسة القديمة.
انزلقت نظرة على الوجوه -
سمراء، خشنة،
وها أنا نفسي، منذ ثلاثين سنة خلتْ،
أقف من خلف المقعد الدراسي بخراقة،
أتعرّف على يدي معلمتي -
وقد أعطتني القلم لأول مرة.
والآن أصدر كتابي الجديد،
بعد أن وضعت النقاط على الحروف فيه.
أيا أيدي أمي يا أخواتي!
وقد صنتن مصيري بأمانة،
ما زلتُ حتى الآن أحس بكُنَّ،
بمساندة تلك الأيدي النسائية لي!
قد نَزْنَزْتموني بحنان،
وشددتم على أذنيّ في أحيان كثيرة.
في بداية كل يوم «كبير«

كنتن ترجين لي السعادة بحفاوة.
وكنتن تقمن الحداد،
إذا ما ضاع خبري أعواماً في البعاد.
كما كنتن تجرين البخت بسذاجة و إخلاص
عمّا أقوم فيه من عمل.
كنتن تجهّزننا قبيل أي طريق،
تودّعننا إلى حيث نجول،
كنا نعود إلى عتباتنا،
لتقولنّ لنا «إلى اللقاء!»
حين يجهّز سرجَ الحصان في فناء الدار
رجلٌ في طريق قصيرة، تنتظره
عند الفجر؛ دائماً المرأة الريفية
بإبريق طافح.
وإذا ما التقى بفتاة شبه غريبة؛
تقف على جانبٍ من الطريق،
يعدّ هذا في عرفنا فأل خيرٍ،
فالنجاح سيرافقه في الدرب.
آه يا بلادي ! أظنُّ ثمة بداية سعيدة لطريقك:
جاء أكتوبر ممتطياً متن جواده نحو السعادة،
ولقد استقبلته امرأةٌ بإبريق طافح.
لقد وقفت صامتة عند المنعطف،
وقد ضمّتْ إلى صدرها وليدها المقمّط،
ومرت الأيام بثبات واطمئنان،
فأصبح مرحاً وقوياً.

شرب أكتوبر عشية الحرب الأخيرة ،
ضاغطاً على النصل، و هو يعبّ من الإبريق. ..
ولعل هذا هو السبب، فيما
يملك شعبنا من القوة و النقاء.
سلك الإنسان في الحرب وفق رؤانا للحقيقة،
ومات ميتنا ساقطاً عن حصانه.
لكن، أيها الوطن، لم نُحْنِ رأسنا معك
أبداً لأحد.
مثل هذا اليوم لن يحلّ أبداً،
فنحن دائماً نتغلب على الشدائد الشرسة،
ومن جديد أقبل هذه الأيدي النسْوية،
حانياً رأسي باحترام.

(6)

أقف أمام طاولة مفتوحة.
أنتظر أن تحل الشمس ضيفة كل دقيقة.
أقبل يدك الأقرب إليّ،
من أجل طراوة صبح موفور.
أحمل إلى الطاولة، إلى الأوراق العذراء
زقزقة العصافير و لألأة أقواس- قزح..
وغالباً ما كانت الأم ترتب الطاولة كما يجب ؛ قبل أن يستيقظ الأب.
وخوفاً من أن تجفل أوراق المسوّدة،
كانت تضيف المداد بحذر.
كان يدخل أبي، يضع النظارة.

كان يكتب الأشعار.
وتحلّ السكينة.
كانت تهرع مسرعة استجابة لنداء «أيتها الأم»!
كي تستسلم الأسطر الوليدة.
ثم تعود السكينة لتخيّمَ من جديد،
لا يعكرها سوى همس الريشة الرهيف.
الطاولة ذاتها و السكينة تلفّها -
الوقتُ هو نفسه دونما تغيير.
من رعايةٍ خيّرة للأيدي القريبة
التي لا تسمح بنضوب المداد.
تقول لي يداي: «اكتب أيها الشاعر!
فلتظل الأغنية موصولة أبداً !
وليطلّ الفجرُ كل يوم،
ولتتوالد الفكرة أبداً، كما الشمس!»
وأنا أكتب ما دمتُ قادراً على الكتابة،
وقبل الموت سأضع ثلاثاً من النقط.
والحياة نفسها لا بد ستذوب يوماً،
كأثرٍ فوق ثلجٍ ذائب.
لكن الأغنية لن تنقطع حينذاك،
عندما أتمكّن من التحول إلى رماد مئات المرات.
ستأتي في الأعوام المقبلة
في يوم مضطرب من القرن العشرين.
أيتها الأجيالُ - الخَلَف ؛الناسين لي !
يا من أمسيتم آباءً لأولاد يترعرعون !
قبّلوا تلك الأيدي الحبيبة، خافضين رؤوسكم احتراماً،
كأنما تقبّلون الحياة!
****

أنت، أيها الرجل، شَرْعِنْ،
وبُحْ في كل مكان،
أن قلب الرجل حصانٌ
يتدحرج في الجبال على حافة الهاوية. و أنت أيتها المرأة أكِّدي،
أن هذا حقيقة و ليس اختلافاً -
ما يدور في صدر المرأة،
ما هو إلّا أرجوحة مهدٍ
تنوس بسلاسة.

الهوامش:

1. القصيدة مأخوذة من كتاب «أغاني الجبال «песни гор»، كييف، 1982. الصفحات من 176 ـ 186.
2. الدساتين: مفاتيح الآلات الموسيقية ـ المترجم.
3. ديدمونة: شخصية خيالية أوردها شكسبير في مسرحيته «عطيل» ؛ ذاك المغربي الذي يقتل حبيبته غيرةً ـ المترجم.
4. золушка شخصية البنت الجميلة المُهمَلة في الأساطير السلافية، و هي « ساندريلا « لدى الغرب، التي يبحث عنها الأمير، فيجدها عن طريق خُفّيها ـ المترجم.
5. ساشا: تصغير محبب لاسم الكسندر ـ و المعني هنا «ألكسندر بوشكين»، الغني عن التعريف ـ المترجم.
6. محمود (1873 ـ 1939): شاعر أفاري اشتُهر بحبه لمريم. له ديوان «مريميات « ـ المترجم.
7. نظامي: (1141 ـ 1209) شاعر أذربيجاني شهير ـ المترجم.
8. بلوك: (1852 ـ 1909) شاعر روسي ينتمي إلى المدرسة الرمزية ـ المترجم.
9. الإشارة ها هنا إلى حادثة الاغتيال التي تعرّض لها فلاديمير إيليتش لينين، و توفى بنتيجتها ـ المترجم.
10. Dolores Barruri Gomez (1942 - 1960 مناضلة شيوعية إسبانية - الأمين العام للحزب الشيوعي الإسباني.
11. No pasan - بالأسبانية : لن يمروا - المترجم.
12. (الهاء في إليها تعود إلى دولوريس - المترجم)
13. сакла تسمية البيت الريفي في جبال القوقاز ـ المترجم.
14. Nikos Belogia nnus (1915 - 1952) سياسي يوناني عضو في الحزب الشيوعي.
15. ليديتشي: بلدة في تشيكيا ـ المترجم.
16. أوشفيتز: معسكر اعتقال نازي أقيم في بولندا ـ المترجم.
17. المَجَلات: مفردها مَجَلة و هي انتفاخ جلدي في راحة اليد نتيجة العمل، تسميها العامة بقبوقة ـ المترجم.
18. الإشارة هنا إلى ثورة أكتوبر السوفييتية الاشتراكية العظمى عام 1917 ـ المترجم.
19. الحرب العالمية الثانية، أو كما يسميها الروس الحرب الوطنية العظمى ـ المترجم.



سمك في الريح

روك استيبان سكاربا

ترجمة: بديع صقور

شاعر ومترجم من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

روكي استيبان سكاربا: شاعر من تشيلي، ولد في 25 آذار 1914 في بونتا أريناس الواقعة في أقصى الجنوب، وتتبع إلى منطقة القطب الجنوبي «ماكاجاني» «ماجلان».

توفي في سانتياغو العاصمة 11 كانون الثاني 1995، وقد نال الجائزة الوطنية للآداب عام 1980.

له أعمال شعرية ونثرية، منها: امرأة أبداً ـ ليست حمقاء ـ ضوء البارحة ـ وجوه الزمن وأعمال أخرى.

من الشعراء المميزين في تشيلي، عمل في السياسة، وتقلد مناصب متعددة.

"مثل خط في الهواء.. هكذا هي حياتي.. اكتشفوها لأنني ضائع"

1938

من يقدر أن ينسى؟
الرعب والدم..
الضوء الفجائي
لسماء ممزقة؟
في اللحم تفتح شقوقاً
شقوقاً نهائية..
حيث يقبع الصدى
يجيب بخفوت
في ألم
للأصوات الخارجة
الحواس، حينئذ
تعرف المطر
الذي، في الخريف القادم
سوف يسقط..
يعرفون أن السنابل
سوف تموت خضراء
العيون تتابع المياه الهاربة
التي تحتجز طيران الأشياء
ولكن السرَّ في أعماق الأنهار
ذلك السحر المخبأ
تحت أحجاره
الذي يترك دائماً

بين الأعشاب والياسمين
حزمة من الورد..
الكرز المخنون..
لباس بنفسجي
مرآة تمرُّ
من يعلم؟
لا.. لا أحد يعلم
إلا أنني أستطيع النسيان
عندما ولدت
الرعب كان متسلطاً
على العالم
يقاتل الرجال
لأنمو أنا
في الليل، دخل الموت
في اللحم،
والشمس
تلمُّ الدم المهجور
من يمكنه أن ينسى؟
ذلك الجزء من الرماد؟
لم ترها عيناي
الحديثة جداً.
إذا النسيم
لا يقدر أن يتغاضى
سماء من المنثور
أو الازدراء المتواصل

للصنوبر
المنطلق بين الجرحى
مطحون بالصرخات
هل يمكن أن تجيء؟
في يدها المقفرة
كلُّ السكون
النائم؟
يضعون طفولتي
ووجهها نحو الحائط
باطلاً
يقيسون طولي
بخطوط من الدم

***

في ذلك الوقت
كنت أحمل على رأسي
ضوءاً أصفر
نظمته أمي
لما ولد النهار.
كان رأسي شمساً
وشفقاً
في عيون الآخرين
أشعله ليتوهج.
في الكؤوس نبيذ أبيض..
أصب
لما تحيا المرايا

تمنعني من أن أرى نفسي
وكنت ذلك الطفل الحزين
الذي يحب أن يتكهن نفسه
ويعض يده
ليعلم أنه كائن موجود
ويخفونني دائماً
إذا كنت شمساً
أو طفلاً

***

آه، علمتُ السرَّ
في الإسفنج المتحول إلى خبز
والزيت إلى قمح
كلهم بالنسبة لي قبائل متشابهة
للماء الراقص
وللنار الراقصة
والأرض المسطحة
وأروقة السماء
وقوس القزح للفراشات
وقفزات الأيائل
وحجلان البحر البطيئة
وزبد المركبات الجلدية
لقد انكشف اللغز الآن
وتعرى النحال..
الخبز من دون حراشف واقية
الشعب يضحك في أعماقه

الإسفنجة تتثاءب بمئة فم

اليبوسة في سأمها

والزيت أصبح خبز أمه الذهبي

الزيتون يقضي الليل وحيداً

مع سره..

الماء يفاجأ بالجليد

"الكردينال" مغمس بناره

والسلام في السماء يصاب بدوار،

ويلهث..

الغبار قرون ظبي مصاب بالغيظ

يمطر فراشات رمادية في هواء جاف

وبيت وحيد لا يرحم الجمان

يرتفع البحر من إشاعات هائجة

بلا فائدة تبحث الزحافات عن الثلج

وقبضة من الغيم تحتجر،

عمياء.

لا يزال الصيف مقيماً

ليليانا ستيفانوفا

ترجمة: عيسى فتوح

مترجم وباحث من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ولدت عام 1929، وتخرجت من معهد مكسيم غوركي للآداب في موسكو.

عملت مساعدة رئيس تحرير مجلة "بلاموك"، ورئيسة تحرير مجلة "أوبزور" التي تصدر في صوفيا باللغتين الإنكليزية والفرنسية كل ثلاثة أشهر.

نالت جائزة "ديمتروف" لأحسن شاعر وأفضل عامل في حقل الثقافة. ظهرت أشعارها الأولى في جريدة "سريد نوشكولسكو زنام" عام 1945، ومنذ ذلك التاريخ وهي تشارك في جميع المجلات الأدبية، وقد نُشر الكثير من قصائدها وكتبها خارج بلغاريا.

معظم أعمال ليليانا ستيفانوفا كان في حقلي الشعر والقصة، وقد أصدرت المجموعات الشعرية التالية:

"في موسكو" 1952، "عندما نصبح في العشرين" 1956، "العالم الذي أحب" 1958، "في السير معك" 1961، "أجيء إليك" 1961، "يوم عساه لا ينتهي" 1965، "حب ومعاناة" 1967، "صوت من المستقبل" 1969، "قبلتني الشمس" 1970، "الشواطئ الجنوبية" 1972، بالإضافة إلى مذكراتها عن الرحلات، وكتب المقالات ومنها:

"رحلة سعيدة" 1953، "سأتذكرك أوزبكستان" 1955، "تحت قمم القوقاز" 1957، "مقابلات" 1963، "النور يأتي من الشعب" 1964، "خريف في أميركا" 1964 ـ 1968، "براكين المكسيك تنفث دخاناً" 1969، "وقت وواجب" 1971، "اليابان بلا كيمونها ومروحتها" 1973 وغيرها...

لقد اختزنتُ بقبلتكَ
دفقةً من شعاعِ الشمسِ.
أشعةُ تموزَ المتقدةُ
أكسبت جلدَكَ تلكَ الصبغةَ الرماديةَ الغامقةَ
تلك اللمسةَ المخمليةَ.

***

يبطئ الصيفُ
لا أستطيع أن أحسَّ
بأصابعِ الرياحِ الثلجيةِ القارسةِ
تزحف بأوراقِ الخريفِ.

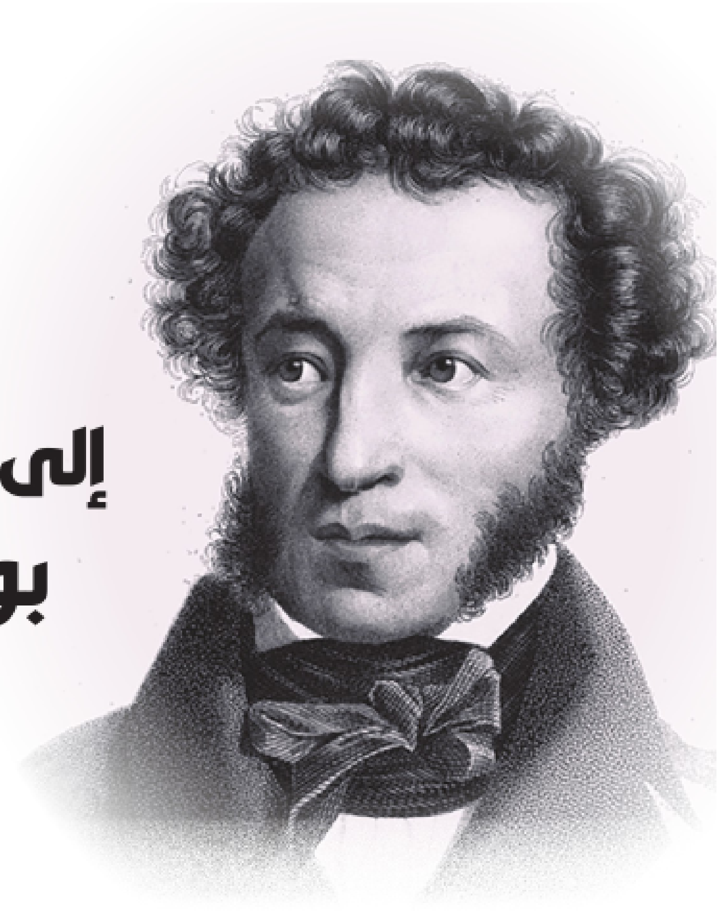
***

لا يزال الصيف مقيماً
أسترخي
تحت ظلالِ قبلتكَ الدافئةِ.
أنغمس في وجهكَ البهيِّ
وكلُّ شيءٍ ذاهبٌ سيعودُ:
الرملُ،
والزورقُ،
والأشعةُ المحرقةُ....

***

لست أدري هل هي الشمسُ أو أنتَ؟
أهمس بلطفٍ:
تألق من أجلي! إنني لك!
لا ترحل.

***



إلى تشادييف

بوشكين

ترجمة: مالك صقور

قاص وناقد ومترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ألكسندر بوشكين (1799 – 1837) أمير شعراء روسيا وكاتب روائي ومسرحي، ولد في موسكو، ونشأ في أسرة من النبلاء كانت تعيش حياة الترف. كان والده شاعرًا بارزًا مما ساعد في إغناء موهبته الشعرية.

ترجع جذوره إلى أصول حبشية والدته ناديشد أوسيبافنا كانت حفيدة إبراهيم جانيبال أفريقي ومن الضباط المقربين لدى القيصر بطرس الأكبر، ورث بعض الملامح الإفريقية، من شعر أجعد، وشفتين غليظتين.

تشادييف: 1794 ـ 1856 فيلسوف روسي، صديق بوشكين. نشر في 1836 (رسالة الفلسفة) وكانت نقداً حاداً لنظام القنانة "العبودية" في روسيا. شكلت نقطة انطلاق ثوري بعد إجهاض انتفاضة الديسمبريين.

لم تخدعنا طويلاً كلمات مثل:

حب وآمال وأمجاد

فألهيات الطفولة تلاشت

كما المنام وضباب الصباح

لكن الرغبة مازالت تشتعل فينا

لنداء الوطن

ونحن تحت نير الطغيان

مازلنا ننتظر على جمر الصبر

دقيقة الحرية المقدسة

كما ينتظر الفتى العاشق

لقاء الحبيبة

مازلنا نتوق للحرية

مازالت قلوبنا تتلهف لحياة شريفة

وأرواحنا تنتظر نسيان العادة

ثق، أيها الرفيق، أن نجم

السعادة الساحر سيسطع

وستستيقظ روسيا من سباتها

وعلى حطام الطغيان

سيكتبون أسماءنا

***



مختارات من

(يوميات المنفى)

يانيس ريتسوس

ترجمة: محمد مظلوم

مترجم وشاعر من العراق ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

هذه المختارات من ديوان يانيس ريتسوس (1909-1990): يوميات المنفى [Diaries Of Exile] وصدرت ترجمته الإنكليزية عام 2013 بترجمة أدموند كيلي وكارين إمريش. ولا بدّ من التنويه بأن المنفى هنا ليس بمعنى الشتات أو الهجرة عن الوطن، أو اللجوء إلى مكانٍ آخر احتجاجاً أو هرباً من سلطة، وهو ليس خياراً طوعياً، وإنما قسري، بل عادة ما يقاد له المنفي مُكبَّلَ اليدين في عقوبة تفرضها السلطات على المعارضين بإبعادهم تحت المراقبة إلى أماكن نائية ذات ظروف مناخية قاسية، وإضافة إلى كونه إبعاداً فهو مزيج مركَّب من العقوبة والعزل والاعتقال بما ينطوي عليه من تعذيب وإهانة وأعمال شاقة. وهو ما يعنيه العنوان هنا. أي: ذلك الترحيل الجماعي الذي طال المعارضين (الشيوعيين خاصة) بعد انقلاب عام 1948.

كتب ريتسوس هذه القصائد في شكل يوميَّات تحت وطأة أقسى الظروف، ودوَّنها على كلِّ ما كان يقع بين يديه من قصاصات أوراق، بما في ذلك أوراق علب السجائر، وكانت تُخبَّأ أو تُدفن في القناني تحت الأرض. وذلك في معسكر اعتقال السجناءِ السياسيين، في قرية «كونتوبولي» بجزيرة «ليمنوس» حيث نفي إليها معتقلاً أثر انقلاب 1948 في اليونان، وفي جزيرة «ماكرونيسوس» المعزولة التي نقل إليها عام 1949.

كانت «كونتوبولي» مركزَ احتجاز مؤقتاً لعددٍ محدود من المعتقلين، ومن مِهنٍ مختلفة من الرعاة إلى أساتذة الجامعات. أما «ماكرونيسوس» فكانت معسكراً ضخماً، ضمَّ أكثر من 20،000 شخصاً بين رجل، وامرأة، وحتى أطفالاً. ولم يكن مجرد مركز اعتقال، إنما وسيلة لإعادة التأهيل يهدف تحويل المعتقلين السياسيين اليساريين إلى «مواطنين مخلصين» وإجبارهم على توقيع «إعلان التوبة أو البراءة» الذي يشير إليه ريتسوس أكثر من مرة. وفي «ماكرونيسوس» أُعدِمَ عددٌ من المعتقلين وتعرَّضوا للتعذيب ودُفِعوا للجنون.

ورغم كل تلك القسوة اليومية فلا تنطوي هذه القصائد على نبرة شكوى، ولا صور استسلام، لكنها تختزن مكابدات ومشقات تمتاز برباطة الجأش وتوهُّج الأمل وتجمع بين الكفاح من أجل البقاء والتمتع بالحياة بوصفها هبة تستحق الثناء.

ويدوِّن ريتسوس في هذه اليوميات أدقَّ التفاصيل الحياتية ويكثِّف أصغر اللحظات، كما لو إنه يكتب تحت شعور أنه لو أغفل تفصيلاً واحداً من حياته في المنفى/ المعتقل، فلربمَّا تضيع التجربة بأكملها. وهذا ما ينبغي للشعر أن يفعله: تخليد اللحظات العابرة التي عادة ما تكون عرضة للنسيان، ومن كيمياء هذه الأشياء الصغيرة، يعاد خلق العالم شعرياً.

من كتاب (يوميات المنفى وقصائد أخرى) يصدر قريباً عن دار (الجمل) بيروت.

تصدر الترجمة الكاملة للديوان وقصائد أخرى مختارة من شعر ريتسوس عن (دار الجمل) قريباً.

يوميَّات المنفى
(الجزء الأول)

27 تشرين الأول 1948

ثمَّةَ الكثيرُ من الأشواكِ هُنا-
أشواكٌ بُنيَّةٌ، أَشواكٌ صَفراءُ
عَلى امتدادِ اليومِ، حتَّى في النَّومِ.
عِندمَا تَقفزُ الليالي مِنْ فوقِ الأسلاكِ الشائكَةِ
تتركُ شرائطَ مُمزَّقةً مِنْ خلفيَّةِ التنُّورَةِ.
الكلماتُ التي وَجَدْناها ذاتَ يومٍ جميلةً
تضاءلتْ مثلَ صدريَّةِ رَجُلٍ عجوزٍ في صُنْدُوقٍ كَبيرٍ.
مثلَ غُروبِ أعتمَ عَلَى زُجاجِ النَّوافِذِ.
الناسُ هُنا يمشُونَ وَأيدِيهُمْ في الجُيُوبِ
أو ربمَّا يُومِئونَ كمَا لو كانوا يَنشُّونَ ذُبَابةً
تعودُ، مرَّةً، وثانيةً إِلى الْمَكانِ نفسِه.
على حافةِ كأسٍ فارغةٍ
أو تماماً داخِلَ بُقعةٍ غَامِضةٍ ومُتَّصِلةٍ
مثل رَفْضِهم الاعترافَ بِها.

3 تشرين الثّاني

«بانوسيس» يرتدي مِعْطفاً طويلاً.
أعطاهُ إياهُ جُنديٌّ.
صبغوهُ بالسوادِ في قِدْرِ قريتِهِ.
الآنَ هُوَ أخْضَرُ -ولا حتَّى أخضر-
يحتفظُ في جيوبِهِ

بخمسِ حبَّاتِ ذرةٍ ولُفافتينِ منْ أوراقِ التَّبغِ
وحتَّى بنظرةِ بَقَرتهِ.
«بانوسيس» يتلفَّعُ ببطانيةٍ سميكةٍ.
البطانيَّةُ حمراءُ وبيضاءُ.
ونومُ «بانوسيس» مُلوَّنٌ بألوانِ البطانيَّةِ.
إنَّهُ ينامُ دَائِماً بالقبَّعةِ، والحِذاءِ والبنطال.
فلو خَلَعَ حذاءَهُ، ستضعُ الطيورُ
بَيضَها هُناكَ بالتَّأكيد.
وبعدَ ذلكَ لنْ يجدَ «بانوسيس» مكانَاً يَضعُ فِيهِ قَدميه.
ينامُ طوالَ العَصْرِ.
إنّهُ يُشبهُ ظلَّ البلُّوطِ على الْمَاءِ.
الآنَ عليهِ أنْ يدَّخِرَ
الحبَّاتِ الخمسَ الأخيرةَ من الذرةِ للعبةِ التَّسعات.
إلى أنْ ينبتَ شارباهَ ويعودَ إلى قريتِهِ.

8 تشرين الثّاني

اعتدْنَا، تَقريباً، على الأسلاكِ الشائِكَةِ، على الوجوهِ الشوكيَّةِ.
لَسنا بِحاجةٍ إلى الحلاقَةِ أغلبَ الأحيان.
تَتحرّكُ الأيامُ والأيديْ ببطءٍ. لقد اعتدْنا على ذَلِكَ.
جُزءاً بَعْدَ آخرَ اصفرَّت الأوراقُ على كَرْمةِ العنبَ.
هي الآنَ بنيَّةٌ وحمراءُ.
الريحُ تعصفُ خلالها عَصْراً.
نُكافحُ لتركيزِ انتباهِنا على لونٍ، عَلَى حَجَرٍ
علَى طريقةِ مَشْيِ نملةٍ. على نحلةٍ طنَّانةٍ
زاحفةٍ عَلَى طولِ ورقةٍ جافَّةٍ تخلِّفُ الكثيرَ من الضوضاءِ

كَمَا لو أنَّها ترامٌ مارٌ.
ذلكَ ما جَعَلَنا نُدركُ
أيَّ صمتٍ راسخٍ في دَاخِلِنا.
الطقسُ غريبٌ -مثلُ الصيفِ تقريباً.
أَشِعَّةُ الشَّمْسِ مُعلَّقةٌ عَلَى أوراقِ أشجارِ اللوزِ. العاريةِ المُتَفَرّعةِ.
الغيومُ المتفرّقةُ في السماءِ اللامعةِ مثلُ بطاقاتٍ بريديةٍ خاضعةٍ لرقابةٍ كبيرةٍ
-اكتبْ عشَرةَ أسطرٍ فقط -البقيَّةُ
عَلَيْنَا أَنْ نَخْزنَها سَنَحتاجُها،
قريباً سَنَحتاجُها.
الآنَ نَحتاجُ قُمصاناً داخليةً صوفيةً وجواربَ صوفيَّةً وقُفَّازاتٍ
فَمِن الطريقةِ، التي تستيقظُ فيها الأحجارُ في الصباحِ
صِرْنا مُتأكِّدينَ أنَّ الشتاءَ على الطريقِ.
ليلةَ أمس أَخذوا كرةَ القَدَم مِنَّا.
الملعبُ والنعناعُ البرِّي مَهْجُوران.
ليسَ سِوَى الريحِ تَنْطحُ القمرَ برأسهِا.
خلالَ العشاءِ تحتَ المِْصباحِ
الأيدي تُفتِّتُ دواخلَ الخبزِ
بتلهُّفٍ سِريٍّ مكبوتٍ
مثلَ تدويرِ ساعةٍ عاطلةٍ ضخمةٍ وغيرِ مرئيَّة.

13 تشرين الثّاني

الرياحُ تتخذُ موقِعَها الأصليَّ
الأشجارُ تعودُ إلى شكلِها القديمِ
لم تعُدْ خَشَباً لهيكلِ السريرِ، شماعاتِ مِعطفٍ، وخزانةَ الملابسِ،
الوعاءَ الخشبيَّ على مَائدةِ القرويِّ المستديرةِ

الملعقةُ الخشبيَّةُ التي تغرفُ الطعامَ
إنّها الآنَ شَجرةٌ بفروعِها وَظلِّهَا
في الغيومِ والرياحِ التي تعرِّي لونَ الأرضِ
ذلكَ اللباسُ مع عُرْيٍ أكيدٍ
خالٍ من النسيانِ ومن الذاكرة.
المنازلُ، والخبزُ، والناسُ وأعمالُهمْ.
الأمورُ أبسطُ مما اعتَقدْنا.
لدرجةِ أنَّنا نقفُ مدهوشينَ أحياناً.
بَاحِثينَ ومبتسمينَ هناكَ تَحدِيداً
حيثُ ضَغَطْنا أظافِرَنا في راحةِ يدِنا.
كلُّ هذا حدثَ ببطءٍ، رُويداً رُويداً.
لم ننتبهْ.
لربَّما غَدَا، الأشياءُ القديمةُ ستحدثُ ثانيةً.
لا شيءَ مؤكَّد.
ولربَّما خارجَ هذا كلِّهِ ستبقَى القبضةُ القويَّةُ لليدِ.
عَينانِ تحدِّقانِ في عينينِ أخريينِ بلا ميلٍ للتردِّد.
قدَّاحةٌ أشعلتْ خمسَ سجائرَ بلا تَفْضيل.
والعددُ الخامسُ ليسَ: واحداً، اثنين، ثلاثة، أربعة، خمسة.
ولكِنَّهُ عددٌ واحدٌ فقط -خمسة.
بالطبعِ هذا كلُّهُ لا يخلقُ قصيدةً
وَهَا أنا أرْمِيهَا على الصفحةِ
مثلَ حجرٍ عديمِ الفائدةِ فوقَ الأحجارِ
قدْ ينفعُ يومَاً في تشييدِ مَنزلٍ.
الليلةَ عندما أصدِّقُ كلَّ شيءٍ لا أحدَ سيصدِّقني.
مصباحي يشعُّ بعدمِ التصديق.

و«بانايوتيس» أيضاً.

14 تشرين الثّاني

عِنْدَما نديرُ أعينَنا مرَّةً أُخرى لإدراكِ
بعضِ الفرقِ بينَ أجزاءِ اليومِ، لا نجدُ
أيَّ مكانٍ للاستئثار -فَقَدْنَا الشَكْلَ، والساعةَ،
واللونَ، والوجهَ. ثمَّ نستمعُ
محاولينَ إطلاقِ صوتٍ ما-أيَّ صوتٍ
لنتحقَّقَ منْ وتيرةِ الزمن، حيثُ يمكنُ أنْ يكونَ هناك
تمثيل مُنعكس في صندوقٍ، في عَصَا مكنسةٍ، في اسمٍ -
في النردِ الذي سقطَ على الطاولة
في الرياحِ التي تعرجُ على الأسلاكِ الشائكةِ
وفي الشوكةِ التي تضربُ الصحنَ وتستمرُّ أعمقَ.
وسِوى ذلك، فَمَا تبقَّى دائرةٌ بلا مركزٍ.
دورةٌ في الهواءِ بلا حركةٍ سوى حَركَتِها.
ولا يمكنُ أنْ تُصبحَ عجلةَ سيَّارةٍ تعبرُ الغابةَ
وإنْ غَدَتْ أحياناً مربَّعاً
إلا أنَّها ليستْ نافذةً لأجلِكَ كي تطلَّ منها على العَالِم
لتراقبَ ورشاتِ النجارةِ الثلاثِ على صفٍّ واحدٍ في ضاحيةٍ مجهولةٍ
ليسَ سِوى صِلةِ خطوطٍ مستقيمةٍ، تناظرِ زَوايا
أشياءٍ مملَّةٍ، مملَّةٍ جدَّاً.
ربمَّا عالمُ رياضياتٍ أو حَتَّى فَلَكيّ
يمكنُ أنْ يصمِّمَ مِنْ كلِّ هَذَا شَيئاً ثابتاً ونظيفاً.
ورغم ذلكَ ليسَ بمقدوري. مَعَ أَنيِّ طَالَما أحْببتُ الْمَراصِدَ -
والدرَجَ المظلمَ، والساعةَ، والتلسكوبَ،
تلك اللقطاتِ من النجومِ في وضعياتٍ محليَّة تماماً،

«أوريون» بلا سيفٍ، السراويلُ نازلةٌ،
«برنيس» مغطَّاةٌ بالنمَشِ، غيرُ مُغتسلةٍ، رثَّة،
مطبخٌ برجوازيٌّ شموليٌّ، ونقلَ
إلى الأرضِ الميتافيزيقيَّةِ – أباريقُ قهوةٍ، دوارقُ، مَقالي
مبشارةٌ، مملحةٌ، أطباقُ الخُبزِ، بقعٌ صغيرةٌ
من الأبيضِ، تشعُّ قليلاً، مُعلَّقةٌ
على الجدرانِ الملوَّثةِ بدخانِ الليلِ.
أحدُهمْ قالَ:
أرقامٌ، أرقامٌ، سنواتٌ ضوئيةٌ، قرونٌ، تحالفٌ على تحالفٌ.
لم أستمعْ.
اليومَ كانَ صديقٌ يتحدَّثُ معي. عِندَما كانَ في الثالثةَ عشرةَ -قالَ -
باعَ البرتقالَ والليمونَ في «بيرايوس»
صديقُهُ الأرمنيُّ باعَ الجواربَ النسائيَّةَ.
ظَهارِي الصيفِ كانوا يلتقونَ عندَ الميناءِ وراءَ أكياسٍ
وَضعُوا سِلالهَمْ وقرأوا القصائدَ
وربَّما أكلوا السميطَ، أو البرتقالَ، وَنَظَروا إلى البَحْرِ
سَمكٌ يتقافزُ، السفنُ الأجنبيةُ. ابتداءً من اليومِ
أنا أيضاً لديَّ صديقٌ.
صديقي رائحةُ البرتقالِ والميناء. في جِيوبه
يحتفظُ بصافرات العديدِ من السفنِ ليلاً.
على يَديهِ أَرَى حركةَ عقربِ الدقائقِ في الساعَةِ الكبيرةِ.
بدءاً مِن اليوم
أنا أحبُّهُ، وأفكُّ زرَّاً واحِداً من أزرارِ سترتِهِ.
أفكِّر الآنَ في الذهابِ لجلبِ صديقِهِ الأرمنيِّ الشابِ،
خارِجاً إلى الشارعِ بسلّةِ جواربَ، مُنادِياً:

«جواربُ جيِّدة، جواربُ رخيصةٌ، جواربُ جميلةٌ» بالتأكيدِ
سأجدُ الولدَ الأرمنيَّ، في وقتٍ ما، وراءِ الأكياسِ،
سأتعرَّفُ عليهِ وسيتعرَّفُ عليَّ، لأنَّ عَلَى شفاهِ كِلينَا
الأثرَ نفسَهُ عَلى نظرةِ الصديقِ نفسِهِ.
دونَ تلكَ السلَّةِ من الجواربِ وهذهِ من الليمونِ
لمْ يكنْ لديَّ أيُّ مكانٍ لأضعَ فيهِ يومِي، كَلمَاتي، صَمْتي.
ولكنَّني أفترضُ أنَّ كلَّ رفيقٍ عليهِ أنْ يمتلكَ سلَّةً مثلَ تلكَ،
سِوى أنَّني لا أعرفُ كيفَ أعثرُ عليهِ،
لذا أغضبُ وأبحثُ.

18 تشرين الثّاني

مِنْ «كونتوبولي» لـ«مودروس» ليسَ بَعيداً. ومعَ ذلكِ، رحلةٌ طويلةٌ.
الشاحنةُ في الْمَطَرِ. المناظرُ الطبيعيةُ مَجْدُورة
ما وراءَ النافذةِ الرطبةِ -أشجارُ اللوزِ، منزلٌ،
منزلٌ آخرُ، مدخنةٌ، أغنامٌ مبلَّلةٌ،
طفلانِ، يَداً بيدٍ يحملانِ الحقائبَ المدرسيَّةَ،
مرَّ زمنٌ طويلٌ مُذْ رأيتُ الأطفالَ والطرقَ. وَصَلْنَا.
كلُّ الأيدي التي صافَحَتْ يَدي هي القَسَمُ،
الذي لا يُمكنُ للمَطرِ أنْ يمحوهُ.
أَنَا الأمُّ لِعددٍ لا يُحصى من الأطْفالِ.
أجلسُ في الْمَطر وأنادِي: «أطفالي أطفالي»
وأنا طفلُ الأطفالِ، وبحاجةٍ
لأنْ أخفضَ قَامتي أكثرَ،
حتَّى أتمكَّنَ من دُخُولِ خيامِ «مودروس»
ثمَّ أنهضُ إلى علوِّ عيونِهمْ،
وأمسحُ الْمطرَ من خُدودِهِمْ

بالسهولةِ نفسِها التي تُصبحُ فيها الشمسُ والمطرُ أورَاقاً.

19 تشرين الثّاني

الأطفالُ يكبرونَ. وضعوا أيديهَمْ في جيوبِهمْ.
في جيوبهِمْ يحتفظونَ برصاصِ جنديٍّ قتيلٍ
أمُّهمْ تضعُ النظاراتِ حينَ تُرتِّقُ جواربَهمْ
كلُّ الأمَّهاتِ شاحباتٌ مساءَ السبْتِ
وأكثرُ مِنْ ذلكَ يومَ الأحدِ، عِندَما تمطرُ.
ربمَّا لِهذا السببِ مرضتُ أنا أيضاً.
أجلسُ على فِراشِ القشِّ يدخلُ «فاسيليس»
يشعلُ المِصْباحَ ولا يتكلَّمُ.
أنَّهُ ينتظرُ
نسمعُ طقطقةَ خرزِ مِسبحةِ «باربا فونتيس»
مثلَ الأضواءِ قادمةً واحدةً تلو الأخْرَى
من المنازلِ البعيدةِ جداً أو من السُّفُنِ.

22 تشرين الثّاني

الشروقُ مثلَّجٌ. لم أنظرْ إلى الألوانِ.
لم أحوِّلْ عينيَّ بهذهِ الطريقةِ.
لا أعرفُ شيئاً سِوى رَمادِ سِيجارتي
ووزنِ هذا الرَّمادِ.
أتأمَّلُ في الأشياءِ الأكثرِ أهميَّةً.
الليالي، مِثلُنا تماماً مستعدَّةٌ للنومِ،
الفئرانُ تستيقظُ
تُهرولُ ذهاباً وإياباً عَلى الطاولةِ
قرضتْ أورَاقَنا وأطرافَ أحذِيتِنا

جَلَستْ على الْمقْعدِ الذي نجلسُ عليهِ
شربتْ بقايا الزيتِ في وعاءِ الطَّعامِ
وفي اليومِ التالي وَجَدنا فتحةً في خُبزَنا
وآثارَها على الطاولة.
يومُ الاثنينِ، إلى أقصى نهايته،
مليءٌ بالثقوبِ والصُّلبانِ الصغيرةِ من الغُبَار.

23 تشرين الثّاني

البطانيَّاتُ نُشرتْ على الأسلاكِ الشائكِة
وبعضُها على الأشجارِ وعلى الْمَدافع الثلاثةِ الْمعطَّلة.
للبطانيَّات لغتُها الخاصةُ
تتكلّم أفضلَ مِنْ الناسِ
إنَّها لا تُخفي افتراقَها ولا اختلافاتِها
ولا عُزلتَها ولا دِفئَها.
ما زالَتْ، جالسةً على الأسلاكِ الشائكِة تكلِّمُ نفسَها
وهذا ما يُعطِيها الوضعَ ذاتَهُ.
مثلَ تلكَ العيونِ على الماءِ والخبزِ.
كلبُ حارسِ الميدانِ يَعْرفُنا الآنَ
إنه يمْضغُ وهْوَ في حَبْلِه ويَجيءَ إلينا.
وعِندَما نطعِمُهُ
وَعِندما نَكلِّمُهُ
وَعِندَما ينزعُ «باربا فونتيس»
القرادَ منهُ تحتَ أشعَّةِ الشمْسِ
حينذاكَ تُصبحُ البطانيَّاتُ مُتشابهةً
متشابهةً تماماً بِحيث لَنْ تعْرفَ التي لكَ من التي للآخرِ.

وَالكلبُ يَعرفُ أكثرَ مِنْ الجميع.
لهذا السببِ يستلقِي على ظهرِه ويَهْزهزُ ساقَيهِ في الهواءِ
وذيلُه الكبيرُ يُصبحُ ثوباً من غُبَار.
نافضاً الغبارَ مِنْ السَنَواتِ ومِنْ أيدينا.
«دِيكْ» «دِيكْ» أيُّها الوغْدُ «دِيكْ»
أ يمكنُ أَنْ تُعيرَني ذيلَكَ قليلاً؟
لأَنَّهُ لَيسَ سهلاً، لَيسَ سهلاً على الإطلاق
قُلْ شُكراً، قُلْ أَنا مُتفائلُ ثانيةً -
أنتَ تَعْرفُ ذلك، أيُّها الكلبُ، ولِهذا أَحبُّك.
أوه، كَفَى، أوقِفْ ذيلَكَ،
لا أَستطيعُ تَحمُّلَه أكثرَ، أوقفُه أَقُولُ،
أوه، أ لا تَرى؟

يوميَّات المنفى
(الجزء الثاني)

24 تشرين الثّاني, 1948

نهارٌ مِنْ حَجَرٍ، كلماتٌ من حَجَر.
زحفاً على الحائطِ.
تَصْعدُ اليرقاتُ
كلُّ يرقةٍ، على ظهرِها بيتٌ
تظْهرُ في مدخلِه
قَدْ تَبْقى، وقَدْ تَذْهبُ.

كُلُّ شيء على حالِه.
إنَّهُ لا شيءُ.
ذلكَ اللا شيءِ لَيسَ ناعماً.
إنَّهُ مقدودٌ مِنْ حَجَر.

كُلّ شيء نُسِيَ قبلَ أنْ يُقالَ.
والصمتُ ليسَ مأوى.

للمقعدِ صبرُهُ.
يأتي المطرُ
يَغْسلُ الطيورَ المرسومةَ على القِرميدِ.
تتحمَّلُ العبءَ بلا كلامٍ.
فرشاةُ الأسنانِ حزينةٌ
مثلُ كُلِّ الأشياءِ.
نتظاهرُ بِعدمِ الرؤية.
ونُضِيءُ الْمصباحَ.

28 تشرين الثّاني

أوراقُ اللعبِ بلا أرقامٍ.
«جاك» غيرُ مسلَّحٍ
الملكةُ تمضغُ النفتالين
هَربنا خلفَ الكلمةِ
الجانبُ الآخرُ
لم يكنْ شيئاً
إنَّما مِعطفٌ مُزرَّرٌ حتَّى الرَّقَبة.

3 كانون الأول

الخبزُ يزدادُ تعفُّناً، وكذلكَ السنوات.
قُلْ شيئاً حَقِيقيَّاً بِما يكْفِي
لكي ترفعَ هذهِ الأيدِي.

الأمورُ لا تحدثُ
كما تتوقَّعُها.
الغيمةُ ليستْ دائماً
الكلبَ الوفيَّ.
والمفتاحُ الأكثرُ خِفْيهً
يضيعُ يوماً مَا.

8 كانون الأول

يومٌ هادئ. طاولةٌ فارغةٌ.
أَرَى الأشياءَ كَما هِيَ.
لديَّ يدايّ في جيبِي.
مَنْ أَشْكر على هذا؟
تحتَ الماءِ الفاترِ لليلِ أمسكتُ
يَدَ النومِ وأحسستُ بنِسيانِ
مَلمَسِ البطانيَّةِ والحائطِ.
إنْ رفعتَ الغطاءَ
لَنْ تَجدَني.
حاولْ أن تَجِدْني-ألا تَفْهمُ؟
أَنا في الأعمق.

كانَ هُناكَ قدحانِ على الطاولةِ
في الزاويةِ مقعدٌ
ظِلُّ يَدٍ، رُبمَّا، الذي التقطَ الزهورَ
ظِلٌّ منقسمٌ بينَ السريرِ والسَقْفِ
لا أَتذكّرُ أنّني لم أكنْ سريعاً بِما يكْفِي للرُؤيةِ
سِوى ظِلّ النافذةِ التي لَمْ تفْتحْ
عَلى الحائطِ الأبيضِ
واليَد التي لَمْ تَقْطفِ الزهورَ.
اليد نفسها التي قُطعَتْ في اللحظةِ الأولى لضوءِ القَمَر
ساقطةً في منتصفِ الطريقِ في المياهِ الْمُوحلةِ
بجانبِ العَجلةِ الْمكسورةِ لشاحنةِ البريدِ.

الماندولين ملاكٌ غاضبٌ
كوبٌ من الماءِ، سيجارةٌ
الصوتُ الذي يربطُنا معاً للحظةِ ما بعدَ عُزلتِنا
لذا يمُكِنُنا الافتراقُ ثانيةً دُونَ قولِ: ليلة سعيدة.
فيما بعدُ العينانِ اللتانِ تفتحانِ ثقبينِ في الجدار.

لَقَدْ زَرعْتُ شَجَرةً سأربِّيهَا.
مَهما حَدَثَ لنْ أعود.

9 كانون الأول

سأحتفظُ بِالغبارِ مِنْ شَعْرِكِ
ياقتِكِ المرفوعةِ ذلكَ العصرِ الشتويّ
بجانبِ عَرَباتِ القطارِ القديمةِ.

هُناكَ رأيتُكِ أكثرَ مما أَفْعَلُ هُنا
قبَّلتُ ظلَّ القِطارِ
على الطريقِ الخارجيَّةِ عَبرتِ
راكلة غُصناً يابساً بقدمِك.

10 كانون الأول

أَسْألُ، وأَسْألُ، أَجِبْني،
لكنْ أنزِلْ تلكَ السكِّينِ أولاً
لَستُ خروفاً، أَرْفسُ في الريحِ.

11 كانون الأول

الأرضيَّةُ تبدو في مزاجٍ جيِّدٍ اليومَ
كَما يفعلُ مقعدُ القَصَبِ
أنظرُ إلى الجميعِ بالطريقةِ نفسِها
إنهمْ هادِئونَ
أحبُّ ذَلِكَ
أريدُ أنْ أتمسَّكَ بِهِ
وَمَعَ ذَلِك.
مصباحٌ مُطفأٌ في الصباحِ
لا يُعطيكَ أدْنىَ فِكرةٍ
عمَّا يمكنُ أنْ يكونَ عليهِ الليل.

12 كانون الأول

اللونُ الذي كثيراً ما نَاسَبَنِي لمْ يعدُ مُناسِباً ليَ الآنَ-
أَرَى ذَلِكَ عَلَى أيْدِي الآخرينَ.

أصيلٌ حزينٌ
الكلبُ الوحيدُ يتمشَّى في الْميدانِ.
الأيدي حبستْ في الجيوبِ
الأسلاكُ الشائكةُ الداخليَّةُ. الأسلاكُ الشائكةُ الخارجيَّةُ.
أفكِّرُ كيفَ لا يكونُ الرفضُ
موقِفاً دائماً
مثلَ الكُرسيِّ خلفَ البَاب؟

14 كانون الأول

خُلِقَ الإثنينُ من ثلجٍ
الثّلاثاءُ استمرارٌ للإثنينِ
لا شيءٌ بدأَ لا شيءٌ انْتَهى.
المجذافُ المَكْسُورُ
جرسُ العاصفةِ
مَظلَّة -
الشكّ الأبديّ للرياء.
تَأْخذُ الأصواتُ الْمَوقِفَ دَائِماً
مِنْ جثَّةٍ حَافِيةٍ.
الطينُ
بَعْدَ برهةٍ
لَنْ يَعُودَ طِيناً.
تمَْشِيْ بحريِّة.
حَسناً
الْمَوتى
وَسِيمونَ جداً.

15 كانون الأول

يصبحُ السبتُ مطرقةً في نهايةِ الطَّريق.
نَمَشِي ونمشي ونعرفُ
نَمَشِي ناطحينَ الريحَ برؤوسِنا
مائلينَ قَليلاً إلى الأمامِ كي لا نسمعَ
صوتَ ظلِّنا خَلفَنا.
فِيمَا بَعدُ،
نحاولُ التمسُّكَ ثانيةً، بعجينةِ الطّحين،
رأسٌ مقطُوع.

16 كانون الأول

نظيفينَ نَنتظرُ زمنَنَا
نحنُ مصرُّونَ ليسَ إلَّا
الثلجُ يَنْتشرُ بهدوءٍ
تحتَ أشجارِ اللوزِ السوداءِ والأسلاكِ الشائكة
بالجذورِ التي تلتفُّ حول الحَجَرِ الأوطأِ
تاركاً عُصفُوراً جائعاً في الأعلى.
وقتٌ مناسبٌ للنِسيان
ولمعرفةِ النِسيان.
فيما بعدُ على النَّاسِ أنْ يَغْضبوا،
وقبلُ، هُمْ لم يَعْرفوا.
أشجارٌ عاريةٌ وأنصافُ تمَاثِيل.
الغُربانُ تمَشْي على الثلجِ.
نَسينَا كُلَّ شيءَ
تَركنَا قَدحَ الشايِ على الطاولةِ

لشخصٍ لم يأتِ،
قدحاً لَمْ يَعُدْ يَتبخّرُ.
مُمتعٌ أنَّهُ لمْ يأتِ، تقولُ الثلوجُ،
مُمتعٌ أنَّهُ لمْ يأتِ-الثلجُ مُمتعٌ.

19 كانون الأول

إنها باردةٌ.
قشَّرْنا البطاطا.
غَسلنا أيديَنا.
مشَّطْنا شعورَنا.
وَقَفنا هُناكَ والأمشاطُ في أيْدِينا.
الْمشطُ يحافظُ دائماً على شكوكِهِ
بأنَّ الأشياءَ بهذِهِ البساطة.

20 كانون الأول

ليسَ بقرةً أو كلباً في الحُقول.
الحرسُ في موقِعِهِ، مرفوعُ الياقَة.
والرياحُ تنظِّفُ الزغبَ عن الأشياء.
لا شيءَ ناعم.
خرجتْ امرأةٌ إلى عَتَبةِ بابِها
تضيءُ كانُونَها
أخذتِ الرياحُ مَكانَها في الغُرفةِ
وبقيتْ رائحةُ الفَحْمِ
والمرأةُ، مُنفردةٌ معَ البابِ.
إنْ ضحكَتْ سَقَطَتْ في مهبِّ الريحِ

هِيَ ليستْ ضحكةَ البَهْجَةِ أو النكايَةِ،
إنها ضحكةٌ لا لشيءٍ
بلا حتَّى بلا خَوفِ مِنْ أنها لا لشيء.

21 كانون الأول

بِالطبْعِ لا بدَّ أنْ تُوجَدَ أشياءُ مؤكَّدةٌ
حتَّى خارجَ المرآةِ
أجلسُ وأدخِّنُ
إنْ كانَ لديَّ الوَقْت.

27 كانون الأول

ثمَّةَ أربعةُ جِدرانٍ
أعدُّها
لديَّ خمسُ أصابعَ
أعدَّها أيضاً
شرشفٌ أبيضُ الثلاثاءُ أبيضُ
الحصانُ أبيضُ
الثلوجُ مُوحلةٌ
لا أستطيعُ العثورَ عَلى عَددٍ
لا أستطيعُ أنْ أُقرِّر.

29 كانون الأول

أتوغَّلُ
دَاخلَ الغابَةِ
عميقاً فيها ثمَّةَ الأسدُ النائمُ

أمشي بهدوءٍ.
وطيرٌ على كَتَفِي.

2 كانون الثاني 1949

نتمّشَّى عَلى شَريطِ الطَّريقِ
الذي حدَّدُوه لَنَا.
المسنُّونَ يلعبونَ بِمسبحاتِهِمْ
صُعوداً وهُبوطاً، صُعوداً وهُبوطا في الْمكانِ نَفسِهِ
لا نحرِّكُ أيْدِيَنا
لا نحرِّكُ رُؤوسَنا
نومئِ إلى شَخْصٍ لمْ يَظهَرْ
لمْ نحظَ أَبَدَاً بِصَداقةِ الغُيُومِ.

5 كانون الثاني

النوافذُ الثلاثُ المضاءةُ
في الْمنزلِ الْمُغْلَقِ.
أكانَ لنَا ذات مرَّة؟
كلُّ شيءٍ
يُشبهُ الضوءَ الَّذي فَقَدْناهُ.

15 كانون الثاني

خطوةً خطوةً أحاصرُ بُقعةً سوداءَ
أنا الأخضرُ ضعفَ اخضرارِ ورقةِ الشَّجرة.
أنا الشعورُ المضاعفُ بالهدوءِ
أنا استخدمُ الاستعاراتِ في التنقُّلِ

فِيما مَضَى،
في مكانٍ آخرَ،
في لا مَكان.
فجأةً أشعرُ أنَّني
محاصرٌ بالبقعةِ السوداءِ.

20 كانون الثاني

يتحدَّثُ
بالكلماتِ الأكثرِ عاديَّةً في العَالم.
ويَدْري بما يجري
تحتَ الأحجارِ
وَيَفْهَم.

22 كانون الثاني

أراحَ جبينَهُ
على طاولةٍ عليها خَبْزٌ
هادئاً كتمثالٍ
بين المجدِ والْموتِ.

23 كانون الثاني

أخيراً
أظهرتْ لكَ المرآةُ
يَدَيكَ المقطوعتينِ
مع أنَّكَ بلا يدينِ تُصفِّقانِ
لانتصارِك.

معسكر اعتقال السجناء السياسيين
كونتوبولي، ليمنوس، 1948-49

يوميات المنفى
(الجزء الثالث)

18 كانون الثاني 1950

الموتى كثيرونَ
كثيرونَ جدَّاً.
نحنُ لا نَتَكيَّفُ، نحنُ محشورونَ.
نورسٌ
هزَّ مَنْشفتَهُ.
لم ينشِّفْ أحدٌ يديهِ
لا أَحدَ رَأى.

27 كانون الثاني

أنتَ قلتَ:
سفينةٌ
مرسومةٌ، بالطباشيرِ
على بابِ السجنِ الداخليِّ.
أيُمكنُكَ خِداعُ الْموتِ؟
لا يمكنُكَ خِداعه.

3 شباط

طوالَ الليلِ
الْمَوتى
يمضغونَ قِطعاً من جليدِ القَمَر
لمْ نعدْ نعرفُ ما العَمَل.

كي لا نَسْمعَ.
والفئرانُ تأكلُ خُبزَنا
الخوفُ أكبرُ من الغَضَب.

1 أيار

سَحقَ الجنديُّ سِيجارتَهُ عَلَى الأرضِ.
هَكذا بِسهولةٍ يمُكنُ سَحقُ أيِّ شيءٍ وَحيدٍ.
عبرَ المياهِ «لافريو»
من الذي قالَ: النساءُ يَحْصُدْنَ
بمِنْاجَلِ السنونو؟
غطِّ أذنيكَ بيديكَ
العار. العار.

5 أيار

هُمْ مَدينونَ لَنا بِالكثيرِ
وإنْ لمْ نَستردَّهُ
سنَدينُ بذلكَ أيضاً
ألواحُ الأرضيَّةِ متعفِّنةٌ بسببِ الرُّطوبةِ
النوافذُ شُوِّهتْ، ألواحُ الزجاجِ انكسرتْ
ملاءاتٌ مُتَّسخةٌ، جزَمٌ رَخْوَةٌ
ليسَ للخُبْزِ رائحةٌ
كبرَ الناسُ بِرِقَّةٍ.
مِثْلَ القِدِّيسينَ.

6 أيار

أحدُهُمْ تحدَّثَ. ولمْ يردّ الآخرُ.
الكلماتُ تحتَ العينينِ هَرمةٌ
مثلُ الأحذيةِ المهترئةِ تحتَ السَّرير.
يدخلُ الضوءُ في الْمُسْتَشْفَى
بالطريقةِ الَّتي تغلقُ بِها نَافِذةٌ.
انتصرنا، قلتَ؟
النصرُ غيرُ الْمسلَّحِ، مشكوكٌ فيهِ، منسيٌّ بالفِعْل.

على جهةٍ وعَلى جهةٍ أُخْرى: أسلاكٌ شائكةٌ.
وأنتَ تنظرُ مباشرةً إلى الأمامِ. ما منْ طريقٍ آخر.
انْتَصَرْنا، قلتَ.

سفينةٌ تغادرُ تأتي أُخرى
شخصٌ يرحلُ يأتي آخرُ -
أينَ ينتهي الموتُ أخيراً؟
الرمادُ يُغطِّي النارَ
العَلَمُ يُغطِّي الرجلَ الذي قُتِل.
هو الذي انتصرَ وَهْوَ الذي خَسِرَ
تحتَ العَلَمِ أو بدونِ عَلِمٍ
ميِّتٌ.
ولنْ تعرفَ أبداً مَا إذَا تَرَكَ تَوقِيعاً.

المكانُ يزدادُ ظَلاماً.
نُخدعُ، ثانيةً، بِسهُولةٍ.

مُقايضينَ دِرهمينِ مِنَ الأَملِ
بِخَمْسِ نجومٍ مزيَّفة.

9 أيار

سيجارةُ الجنديِّ الْمُرَّةُ على الشَّاطِئ
النَّجمةُ الأولى كَما لو أنَّها تنظرُ مِنْ نافذةٍ أُخْرى
الخبزُ في الصرَّةِ.
لَقدْ نَسَونا
الميناءُ الصغيرُ هادئٌ ومرتَّبٌ حتَّى في الْمَساءِ
لا يمكنُنا مُطلقاً، أنْ نفهمَ ماذا تُشبهُ لَيالِينا؟
تماماً مثلُ الهواءِ الذي ينامُ داخلَ الجَرَسِ.
آوه، سَمَكَةٌ، سَمَكةٌ، سَمَكة
في المياهِ العَمْياء.

11 أيار

كوخٌ ضيِّقٌ لا نهايةَ لهُ
كطريقٍ في بلدةٍ غيرِ مَعروفةٍ
أنتَ لا تتكلَّمُ لغةَ هذا الباب.
سُعالُ رَجلٍ مريضٍ في الطَرَفِ الْبعيدِ
آخرانِ يلعبانِ الطاولةَ
ثمَّةَ مَنْ يرتِّبُ فِراشَهُ.
وَمَنْ يراقبُ الذبابَ عَلى النَّوافِذِ
خلفَ الذبابِ ينظرُ إلى البَحْر
إلى سفينةٍ تَتَقَاذَفُها الأمْواج.
حتَّى تغرقَ
أتلكَ أيضاً طَرِيقةٌ لِلْعَيش؟

14 أيار

هُنا اليومُ طويلٌ
وفي كلِّ مرَّةٍ يهبطُ فيها الليلُ،
يصبحُ النومُ صَعباً
تسمعُ أولئكَ الذينَ يَشخِرونَ تحتَ البطَّانيَّاتِ
تَسمعُ نموَّ لُحاهمْ
تسمعُهُمْ يحكُّونَ خُصاهُمْ ويشتمونَ.
وَفِيما بعدَ عِندَما تخمدُ الرياحُ
يبقَى صوتُ ورقةٍ في الليلِ
وفجأةً طَقْطقةٌ خَشبيَّةٌ
من الأجفانِ الْمفتوحةِ
لِمُلاحقةِ الأحْلامِ.

14 أيار

لقدْ اعْتَدْنا عَلَى النوارسِ
هي لا تَأتِينا بأيّ رسالةٍ
تفتحُ أجنحتَها وتُغلقُها
كما تُنفتحُ دُرفتَان ثمَّ تُنغلقانِ
في بيتٍ فارغٍ.
اعْتَدْنا على ليالي الأَرَق
على نومٍ مُبعثرٍ مثلِ زُجاجِ النوافذِ المهشَّمَة.
على الكسيحينِ بعُكَّازاتِهِمْ
على القَذَارةِ عندَ الشاطئ
وحصَّةِ الخبزِ الْمرميَّةِ في البحر
على قُشارةِ البَطاطا الْملتصقةِ عَلَى الصُّخُور

مثلَ الأمعاءِ الْمُنْدَلِقةِ
ظلُّ غَيمةٍ على «سونيو» عبرَ الطريقَ
صوتُ سلسلةٍ ساقطةٍ في الْماءِ ليلاً
لقد اعْتَدنا على نِسيانِ النَّاسِ لَنَا.
وهذا تمثالٌ بلا يدينِ
كانَ جميلاً
لا تَعْرفُ إلى أينَ كانَ يُشيرُ
أو إذَا كانَ.

18 أيار

تركونا بجراحِنا.
الجنودُ يخرجونَ في واجباتٍ مُتعبة
برؤوسٍ حاسرةٍ حليقةٍ، وستراتٍ مُمزَّقة.
نراهُمْ هُناك يقطعونَ الخَشَبَ
جَثَموا على الجَبلِ -كَما لو انَّهم يحبُّونَنا.
عندما يهبطُ الليلُ
يتحدَّرونَ، قبلَ إضاءةِ الأنوارِ بقليل.
يتبوَّلونَ في البحرِ جماعاتٍ
ويشاهدونَ أضواءَ «لافريو» ولا يتحدَّثون.
إنَّهُمْ ينتظرونَ شيئاً. ونحنُ ننتظرُ شيئاً.
في الخارجِ
القمرُ طوالَ الليلِ ينشرُ
ألواحاً طويلةً من الأشجارِ الكبيرةِ الساقطة.
للأبوابِ.
أجلْ، للأبواب.

19 أيار

الجنونُ والعَوَقُ تَضَاعَفا
الآنَ تَحدِيداً
تلكَ المعاناةُ الكبيرةُ انتهتْ.
في المساءِ يمكنُنا أنْ نَسمعَ
صرخةَ المجنونِ من السَّقْفِ
مُضخَّمةً فوقَ البَحْر.
العيونُ تتَّسِعُ
ظلامٌ وظلامٌ كثيرٌ
يُشبه كُوْخَيْ غَجرٍ على حافةِ المدينةِ.
داخلَهما غَجَريَّانِ نصفَ عاريينِ
يَطرُقانِ الحديدَ.
هَذا الطَرْقُ
يجعلُ من الصعْبِ كتابةَ رسالةٍ
وأصعبَ منهُ كتابةَ قصيدةٍ.
هنا كلُّ شيء كُتِبَ في الدَم.

24 أيار

كَتَبنا الكثيرَ من الوَصَايا اللْطَيفةِ
لم تُفتحْ أَبَداً
لا أحدَ قرأها
لأنَّنا لمْ نَمُتْ.
قُلْنَا أشياءً
أنَّ الشخصَ يقولُ مرَّةً واحدةً فَقَطْ.

أعْطَينا أشياءً
أنَّ الشَّخْصَ يُعطِي مرَّةً واحدةً فقط.
كَلِماتٍ عَظيمةً
بسيطةً جدَّاً
مثلَ الملاعقِ في حقائبِ الظَّهرِ
لأولئكِ القتلى.
رأينا الأبديَّةَ
معكوسةً رأساً على عَقِبٍ
في نظَّاراتِ الرجلِ حسيرِ النَّظرِ
المقتولِ قبلَ شهرين.
وفكِّرْ فقطْ كيفَ سيكونُ الأمْرُ
إنْ لم يكنْ مُمكناً أنْ تَنْطُقَ
«نحنُ»
دُونَ أنْ تخفضَ عَينيكَ
ودُونَ خَجَلٍ.

27 أيار
هُنا حيثُ تعبتَ حتَّى الأَلَم
العزلةُ أكثرُ يقيناً.
ولا يمكنُّك أنْ تُخفي عَنْ عَينيكَ
امرأةً عاريةً
جاثيةً وسطَ غُرفةٍ
والدرفاتُ مغلقةٌ
تَنتفُ صَقْراً جميلاً
تجرِّبُ ريشَهُ على قبَّعتِها

أمامَ المرآةِ على الخَزَانةِ القَديمة.
حركاتٌ طفيفةٌ، طفيفة
تراقبُها.
طفيفةٌ جداً
إنَّكَ تَعرفُ: الليلُ يأتي
وستكونُ غاضِباً جداً.

30 أيار

الجنودُ على الحائطِ الواطئ
غيرُ حَلِيقينِ
وحزنٌ يَتَأرجَحُ في عيونِهِمْ
يستمعونَ إلى مكبِّرَاتِ الصوتِ،
إلى البَحْرِ
إنَّهُمْ لا يسمعُونَ شيئاً
ولعلَّهمْ كانُوا يودُّونَ أنْ يَنْسَوا.
عِنْدَ الغروبِ
يذهبونَ مُتمهِّلينَ إلى الْمَجرى لإنجازِ أَعْمَالِهِمْ
وبينما زرّروا بناطيلَهُمْ
لفتَ القَمَرُ نظرَهُمْ.
العالمُ كانَ يمكنُ أنْ يكونَ جميلاً.

1 حزيران

في الصباحِ
الأفقُ هو الواجهةُ البيضاءُ لدارِ الأيتامِ
في المساءِ هو المتدلّي

من عكّازاتِ الكسيحِ
مثلَ جوربِ مليءٍ بالثُّقُوبِ
في الليلِ تجمَّعُ أولئكَ القَتْلَى
مَعَاً تحتَ الأحْجَارِ
وفي عُلَبِ سَجائرِهِمْ بعضُ الْملاحظاتِ
بعضُ القصاصاتِ الورقيَّةِ المخربشةِ محشورةٌ في أحذِيتِهِمْ
بعضُ النجومِ المحظورةِ في عيونِهِمْ.
وفوقَهَمُ تزدادُ السماءُ اتساعاً
تزدادُ اتساعَاً وعُمْقاً
لا تَتْعبُ أَبَدَاً.

معسكر اعتقال
ماكرونيسوس، 1950

وقفة في غابة.. تغمرها الثلوج

روبرت فروست

ترجمة: محمود الخيرِّ ـ سورية

- روبرت فروست شاعر أمريكي ولد في سان فرانسيسكو عام 1874وتوفي في 1963.
- تنقل في حياته كثيراً بين العمل والدراسة.
- أغرم بالطبيعة الخلابة في ولاية نيو إنجلند شمال شرق الولايات المتحدة حيث تكثر الغابات والثلوج.
- حاز جوائز كثيرة في الشعر والأدب؛ منها جائزة بوليتزر التي حصل عليها أربع مرات.
- درس ودَّرس في جامعات عدة منها هارفرد وميتشيغان.
- دعي لحفل التنصيب الرئيس الأمريكي جون كيندي.
- توج أميراً للشعر الأمريكي.
- بعد وفاة عظيم الهند المهاتما غاندي، وجد في أحد أدراج مكتبته ورقة كتبها بخط يده، وهي قصيدة للشاعر فروست وهي "وقفة في غابة تغمرها الثلوج" ساهم هذا الكشف في شهرة الشاعر على مستوى القارات الأخرى.
- يتميز شعره بالحسِّ العميق وبساطة التعبير وحبّه للناس البسطاء وللطبيعة... وربما كانت السلاسة في شعره واهتمامه بالبسطاء من الناس، وإحساسه العميق بالطبيعة هو ما هيأ له الحصول على لقب "أمير الشعراء" عام 1961.

لمن هذه الغابات..

أظنني.. أعرف

بيته.. في القرية.. لذا لن يراني.. متوقفاً هنا

أتأملُ غابته تتعبأ بالثلوج

حصاني الصغير.. لا شك أنه يفكر مستغرباً

وقوفنا هنا وليس هنالك بيت ريفي على مقربة منا

يهز رأسه.. فتقرعُ أجراس لجامه

وكأنه يتساءل.. هل وقعنا في خطأ ما..

الصوت الوحيد الآخر في تلك الأصقاع... هو صوت

حفيف النُّسيمات الناعمة في أعالي الأشجار

وتساقط قشيرات الثلوج

الغابة مُحببة...

داكنة.. وعميقة

لكن.. هناك وعودُ يتوجب.. أن أفي بها

وأميال.. اجتازها قبل أن أنام.

أميال اجتازها قبل أن أنام.

***

قصيدتان من الأدب الكردي
(غنّاهما الفنان الكرديّ الراحل محمد شيخو)

ترجمة: منير خلف
شاعر من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

(1)
شيرين
بي بُهار (يوسف برازي)

بي بُهار: شاعر كردي وموسيقيّ بارع، اسمه الحقيقيّ: يوسف علي شيخو برازي، ولد عام 1931 في قرية تل جرجية التابعة لمنطقة الباب في محافظة حلب، تعلّمَ اللغة الكرديّةَ وقواعدها على يد الشاعر واللغوي الكرديّ رشيدي كرد، أمّا بحور الشعر فقد تعلّمَها على يد الشاعر الكرديّ الكبير: جكر خوين، وتوفيَّ في 15/1/ 2009 في مدينة (سري كانيه) رأس العين في شمال شرقي سورية.

له خمسُ مجموعات شعرية مطبوعة باللغة الكردية منها: السجن عام 1988 والنداء عام 1997 والانتفاضة عام 2002 والحرية والاستقلال عام 2005

ومعنى (بي بُهار): فاقد الربيع أو: بلا ربيع

شيرينُ
أنت جارتي
وغايتي .. بل هدفي،
وأنت نوري .. فرحي
هدايتي
بستانيَ الجديدُ
أنت يا حديقتي.

يا سكّرَ الشّفاهِ
يا نجلاءُ !
في خدودكِ ابتسامُ وردٍ ساطعٍ،
أرى خيالَكِ السّاحرَ
يا شيريـنُ
يا جميلتي.

في بحر حبِّكِ العميقِ
خضتُ عتمةَ البحار والأنهارْ
قطعتُ في سبيل حبّكِ الفيافيَ البعيدةَ
المجاهلَ السّحيقةَ
الأسرارَ والأخطارْ
فرغم أنّ حبَّكِ الكبير
في القلوبِ أورقـــا
أدرْتِ ظهرَهُ
على وجوديَ العنيفِ قربَهُ،
وضاعَ عمريْ
حينَ للأعداءِ قد منحْتِ قلبَكِ النقيّا
وصرتُ في وصالهِ مُمزّقـــــا

مصباحُ سحرِكِ المنيرُ
يسرقُ القلوبَ،
.. مَهْرُكِ الثّمينُ يا سيّدة الجمال والدلالِ
يا شيرينُ
كم أحارُ في وفائهِ،

وكلُّ ما يُقالُ حولَنا
سمومُ حيّاتٍ
تعيثُ في حياتنا فسادَها،
ولم نذقْ في عمرنا
طعمَ الحياة يا حبيبتي.

ما أنتِ إلا وردةٌ حمراءُ
تجعلُ الرّبيعَ مُزهرًا

وتصبحُ الحياةُ حُلّةً جميلةً
وكم يصيرُ العمرُ
في يديكَ حاضرًا

من دون مائكِ النميرِ
تصبحُ الحياةُ في تمّوزنا قاسيةً
ولا وجودَ للحصادِ
في مواسمِ الحصادْ
إذْ دونكِ اليباسُ يحصدُ البلادْ

خرجتُ
يا شيرينيَ الحبيبةُ الأوصافِ والأحوالْ
إلى الحدائقِ الحِســـانْ
إلى السهولِ والجبالْ
أطبّبُ الآلامَ والجراحْ
فحولَنا الظلامُ ها قد راحْ
وأشرقتْ شموسُ حُبّنا،
والنورُ
في بلادنا قد لاحْ

خرجتُ يا حبيبتي
لأجمعَ الزهورَ والرّيحانْ
ويبدأ المكانُ
مُعلناً ولادةَ الزّمـــانْ.

(1)

نسرين

خلف زيباري

شاعر كرديّ من إقليم كردستان العراق.

ولد في قرية (بانة) بمنطقة (زيبار) 12 آذار 1948م، درس الابتدائيّة في قرية (نباخ) والمتوسطة والإعداديّة في (عقرة)،وفي جامعة الموصل عام 1970حصل على بكالوريوس الإعلام، وعمل في إذاعة صوت كردستان العراق. نزح إلى إيران عام 1975وانتقل بعدها إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليكون أحدَ مؤسّسي القسم الكردي في محطة صوت أمريكا الإذاعية ويصبح مسؤول القسم الكردي فيها.

رحل الشاعر خلف ياسين المعروف بـ (خلف زيباري) في 5/24 /2018م
بعد معاناة مع المرض استمرّت ستّ سنوات، دُفنَ في مدينة (مناسف) بولاية
(فرجينيا) في الولايات المتحدة الأمريكية.

تركَ ديوانَينِ مطبوعَينِ، وقصائدَ مُغنّاة، وقصيدة (نسرين) ـ التي بين أيدي
قلوبنا ـ تُعدُّ من أهم قصائده المعروفة لدى الكُرد التي غنّاها الفنّانُ الكرديّ
الراحل محمّد شيخو.

ومن المصادفات أنني ترجمتُ هذه القصيدةَ من الكرديّة إلى العربية في
دمشق قبل رحيله بثمانيةَ عشرَ يوماً.

نسرينُ
حين لمحْتُ وجهَكِ
كانَ دمعُ الفقدِ يسطعُ
من سواد عيونك النجلاءِ،
كانَ الوجدُ يُخبرُ حائراً
قلبي المولَّهَ:
لن تراني مرّةً أخرى.
بِذا أدميتِ ـ يا نسرينُ ـ قلبيَ،
كانت اللغةُ العيونُ
تفتّقُ الجرحَ العميقَ
وقد رأيتُ بهاءَ طلّتكِ البهاءَ ..
قوامَ خصرِكِ ..
شعلةَ الذّهبِ المصفّى
من صفاء الظَّلْمِ *
في فيكِ المتوّجِ
بالندى والزيزفونْ.

والثلجُ كيفَ له اجتماعُ خالصٌ
بين انحناءة بردِهِ المزروعِ
في كفّ الصباحِ
وبين نارٍ من دمٍ يغلي
بليلِ الفقدِ
يا نسرينُ
يا وردَ التميّزِ ..
يا جمالَ العطرِ،
مرَّ هنا الرّبيعُ
وقد مضى عصرُ التفاتتهِ إلينا،
ثمّ مرَّ هنا الرجالُ الشامخونَ
الصّامدونْ.

وأنا هنا
أبكي على دمعٍ
تورّدَ في بكاء الوردِ،
يا نسرينُ
أنت الوردة الأحلى
وأنت السّحرُ
يا وجهَ الجمال،
.. الصّبحُ يبسمُ في خدودِكِ
يا سوادَ الليلِ في عينَي حضورِكِ،
كم أريدُكِ
كم أراكِ بعيدةً !
كوني حضوراً مشرقاً،
أو رفرفي في أفق روحي،
لا تنامي ..
أزهري في خاطر الكونِ المعذّبِ،
لا تغيبي
أزهري في كلّ وقتٍ
إنْ يكنْ هذا المكانُ مغرّباً
عن زهرة الإشراقِ فيكِ،
فلا تكوني غيرَ إشراقٍ
وإزهارٍ
وأفراحٍ
ولو في غيرِ هذي الأرضِ
ياااااا نسرينُ
يا سحرَ الأماكنِ
يا شروقَ الفنّ
يا لغة العيــــونْ

- الظَّلْم: ماء الأسنان وبريقها.

ذئبُ البحرِ العجوزْ

غيليرمو لابركه

أديب من تشيلي، عمل وزيراً للتربية (1887 ـ 1954).

من مجموعته القصصيّة "تأملاّتٌ عندَ البحر"

ترجمة: إبراهيم بيطار ـ سورية

ـ بُنَيَّ! نادِ على أُمّكَ لكي تدفعَ معنا بهذا "الأَفطسِ" إلى الماءْ!...

ـ حسناً... سوفَ أفعلْ...

ـ لا تخرجِ الآنَ يا "ڤاسكزْ" فالريحُ شماليةٌ تزدادُ عُنفاً والبَحرُ في هيجانٍ كما تراهْ! دع الأَمرَ للغدْ!....

ـ إنْ لم نخرجْ للصيدِ هذا المساء فلنْ يكونَ لدينا ما نأكلُهُ غداً يا "مَرْتينا"... ما العملْ؟... اِدفعْ يا بُنَيَّ! سمراءُ نحيلةٌ ترتدي ثياباً رقيقةً باليةً وقد شاختْ قبل الأوانْ... أَشارتْ بالإذعانِ ثم تقدّمتْ لتأخذَ دورها في دفع الزورق إلى البحر....

هبّتِ الريحُ وارتَفعَ صفيرُها فوقَ الصخورِ وعلى المنحدراتِ وتكدّستِ الغيومُ داكنةً كئيبةً تملأُ زوايا السماءِ التي خَلَتْ إلاَّ من بعضِ النجومِ باهتةِ الوميضِ من بعيدْ... دفعوا بالزورق إلى الماءِ وتشرَّبتْ ثيابُ المرأةِ قدراً منهُ فقفزَ الأَبَ والابنُ إلى داخلهِ وبدأا العملَ بالمجذافْ...

كان الهروبُ من بين صخورِ الخليجِ الضيّقِ يحتاجُ إلى مقدرةٍ ومهارةٍ فائقةٍ ولكنّ الرجلَ كان يعرفُ امتدادهُ الواسعَ عن ظهرِ قلب كما كان ذا خبرةٍ واسعةٍ بدروبِ البحر وشؤونِ أَحيائهِ ولهذا لقبّهُ الصيادونَ بذئبِ البحرِ العجوز... ورويداً رويداً غابَ الزورقُ في ضبابِ المحيطِ يوازي الموجَ رغم الظلامِ تاركاً إلى جانبيهِ تيارّينِ من الماءِ المذهّبِ تغوصُ فيهما الأَسماكْ...

كان الاثنانِ صامتينِ علماً بأنّ الإبحارَ لم يَعُدْ يدوياً وبعد فترةٍ قُطعَ الصمتْ:

ـ لقد وصلنا... ـ قال الشابُ ـ

ـ بالتأكيد... قال الأبُ ـ وأخذَ ينشْرُ الشبكةَ...

بعضُ الأسماكِ تهيّجتْ وارتجفتْ في الهواءِ ثم في قاعِ الزورقِ... وفي فترةٍ غير قصيرةٍ تكاثفتِ السحبُ وبدتْ كأنها هابطةٌ إلى اليمّ كما ازدادتِ الريحُ عُنفاً والموجُ ارتفاعاً وتمايلَ الزورقُ مُتأَرجحاً فرفعَ الشابُ رأسهُ مُتفحّصاً ثم قال بلا مُبالاة: إنها العاصفةْ! أَجالَ "ڤاسكزْ" بدورهِ البصرَ وكأنهُ يبحثُ بهِ عن شاطئ غير مرئيٌّ...

ـ لِنَعُدْ!... مَنْ يدري بأنّ لدينا وقتٌ للوصولْ!...

كانت "مرتينا" لم تزلْ تترقبُ من البيتِ وتُصغي فلا ترى غيرَ الماءِ يلطمُ الصخورَ كالمدافعِ ولا تسمعُ غير فرقعاتِ الرعدِ الحادّةِ في الفضاءِ وأمّا بيتها فأخذَ يَهتزُّ بأركانهِ الأَربعةِ فنهضتْ مُسرعةً عاريةَ القدمينِ وغطّتْ طفلها ببعضِ الأَسمالِ ثم فتحتِ البابَ وخرجتْ...

ـ حمانا اللهُ! إنها العاصفة....

وفجأةً خُيِّلَ لها سماعَ صفيرٍ حادّ وصلها على الماءِ وقد خرجَ من بين كلّ أصوات الضجيج فأسرعتْ محمومةً ووقفتْ على الشطّ لاهفةَ العينينِ تقاومُ نُعاسَها وبكلّ ما أُعطيتْ رئتاها من جُهدٍ ردّتْ على الإشارةِ:

ـ إيهْ... إيهْ....!....

فأجابَ الابنُ على مسافةٍ غيرِ بعيدةٍ:

ـ نحنُ هنا يا أُمَّاهْ!... لا عليكِ!... سوف ننعطفُ حالاً...

ولكنّ الانعطافَ وتجنُّبَ الصخورِ كانا ضرباً من المستحيلِ في هذا الدويّ المرعبِ للأمواجْ... فما مضيا ينعطفانِ فعلاً حتى جاءتْ موجةٌ هائلةٌ كالجبلِ وأغرقتِ الزورقَ إلى الهاوية...

اندفعتِ المرأةُ في الماءِ لا تدري ماذا تفعلُ.... سبحتْ.. عامتْ... ناضلتْ متهالكةً لتقتربَ من مكانِ الكارثةِ لكنّ موجةً تاليةً قذفتْ بالفتى كخرقةٍ باليةٍ على الصخرِ فرفعتهُ "مرتينا" وعادتْ إلى الماءِ تصرخُ بصوتٍ غريبٍ استنفدَ كلَّ قواها كامرأة:

ـ ڤاسكز... ڤاسكز... رجلي...

ثم مضتْ على الشاطئ من مكانٍ إلى مكانٍ تُحاولُ أنْ ترى يدينِ مفتوحتين تخرجانِ من الماءْ...

كان النداءُ بالاسم على الصخورِ هذياناً من ألمٍ وشراسةٍ حيثُ أنّتِ المرأةُ نصفَ مجنونةٍ وتشرّدتْ وحدها طوال الليلِ على الشاطئ مع فسحةِ أَملٍ لا تتعدّى ثقبَ الإبرةِ مُعلقةً بروحها مُترصّدة... تنتظرُ المعجزةَ التي لا تأتي ولنْ تأتيَ أبداً.

الحمامة البريدية

ديمتري إيمتس

ترجمة: د.هزوان الوز

قاص من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

على أبواب شهر آذار سطعت الشمس بضياء كبير ومجنون، وبدأت تتساقط دموع النوازل المطرية المتجمدة، ولكن هنا في الشقة رقم (15) حيث تفوح روائح الأغراض القديمة، وتتوضع على الرفوف أوانٍ مصنوعة من الكريستال ، كان خريف أبدي.

العجوز كانت أشبه بنبتة الهدباء الضعيفة والتي ستقع عند أول ريح تواجهها، هي في عقدها التاسع، شعرها قليل، ناعم أشبه بالزغب ، تحاول بيدها توجيهه وتمسيده، ولكن شعرة واحدة فوضوية فوق أذنها اليمنى تشاكس، مما يجعل الشكل الخارجي للعجوز يبدو وكأنها ذات أفكار سطحية.

تقف العجوز عند النافذة قبالة نبتة البنفسج وتزيل منها الأوراق اليابسة.

نعم ... تفكيرها ليس هنا، وليس في نبتة البنفسج، وليس في أي شيء. من الواضح أنها متوترة وغير مستعجلة، تنظر إلى الوراء، ثم تلقي بثقل جسدها على أحد القدمين،

ومن ثم على القدم الأخرى، لا تلبث أن تفتح فمها ثم تغلقه فوراً ، وفي النهاية قررت التحرك بسرعة بخطوات صغيرة من خلال زحف قدميها باتجاه الباب، ونادت: كورالا ألكسيفنا! كورالا ألكسيفنا!

بعد النداء الثاني تواصل من الغرفة الثانية سماع الصوت الخادش للسرير و صوت التنفس المزعج، فخافت العجوز التي تشبه نبتة الهدباء.

-كيف يحدث هذا؟ أنت نائمة ... حبيبتي؟

- تمارا فاسيلفنا... أنام عندما تنامين! (أجابت بانزعاج وبصوت خشن) - بالكاد مع الضغط والعذاب، وإذ... (تمتمت: توقظني هذه المعتوهة).

تحاول العجوز الهدباء إخفاء رأسها بين كتفيها، ولكنها قررت التراجع في وقت متأخر.

- كورالا ألكسيفنا ... من فضلك هل يمكنني أن أطلب طلباً إذا كان الأمر لا يزعجك؟ (اختارت كلماتها بعناية وبمجاملة مفرطة).

تصدر الشبكة النابضية للسرير صوتاً غاضباً ، وقع خطوات على السجادة لقدمين حافيتين، وبعد ذلك يصبح صوت الخطوات مسموعاً أكثر لدى تحركها على الغطاء النايلوني، أصوات هذه الخطوات الشريرة تصل مسامع العجوز الهدباء فتستعد وتأخذ حذرها أكثر.

تدخل الغرفة عجوز ذات وزن زائد وبرز ما يشبه الشاربين في وجهها، بلغت الخامسة والسبعين من العمر، إنها كورالا ألكسيفنا شفيدتشينكو، وهي بنت أخت زوجة شقيقها المتوفى منذ زمن للعجوز الهدباء، أو ما يشبه ذلك من علاقات القربى، ترتدي ثوباً منزلياً أزرق توزعت عليه بغير انتظام بقع ضخمة من الأزهار الهجينة، وكأنها نتيجة تزاوج بين الورود الطبيعية وأزهار الخشخاش.

الحديث حول كورالا المرأة الجنوبية، حرف (غ) تلفظه بصعوبة وهي تلهث، وبدلاً من أن تقول كلمة ((ماذا)) تلفظ ((ما))، ولكن في لحظات التعجب أو الفرح تحرك ذراعيها باتجاهين مختلفين، لتعطي تعابير غير واضحة، وتقول : ((ها ! نعم ... أنت ... ما !!!)).

لكنها الآن ليست في تلك اللحظات ، إنها عجوز تم إيقاظها ومزاجها معكر. دخلت

الغرفة متوجهة نحو العجوز الهدباء بنظرة غاضبة.

- كم يمكن التحمل ؟! (قالت كورالا) - أنا أذهب إلى السوق، إلى الصيدلية، ربما بعدها أفطس مثل كلبة، وأكثر من هذا تتوقعين بأنك لن تخسريني، ماذا تبغين تمارا فاسيلفنا؟ القراءة من جديد؟

تجيب العجوز الهدباء مع إيماءات تأملية.

- ماذا تقرئين ... هذه ؟ أفترض أنكم تعرفونها وحفظتموها عن ظهر قلب.

-أو من القراءة يمكن أن يظهر شيء جديد هناك؟!

تسخر كورالا ألكسيفنا وهي تخطو بالغرفة، وبدأت تحدث نفسها غير راضية وبعصبية.

تحرك العجوز الهدباء عينيها باهتمام منتظرة اللحظة المناسبة والحاسمة، وفي النهاية تتناول العجوز الغاضبة الرسالة المثناة من الطاولة، وتقربها من عينيها، وتستعد للقراءة، لكنها في هذه اللحظة تتذكر أنها لم تنه حلمها المتقطع الذي كان يدور في رأسها.

- لماذا لا تقرئين بنفسك؟ الرسالة مكتوبة لكم وليست لي !!! خذيها واقرئي ، بالنسبة إليّ الشيء نفسه. (وتحاول بسرعة وضع الرسالة في كف العجوز الهدباء).

تأخذ العجوز الهدباء الرسالة وتدقق فيها من خلال حركة عينيها في مختلف الاتجاهات، بينما كورالا ألكسيفنا تتفحص وتلاحظ أنه مع كل ضخامة جسمها فهي تمتاز من العجوز الهدباء في الشكل والثقة بالنفس.

فجأة تتغير ملامح العجوز الهدباء، هي جاهزة لتقديم التنازلات في كل الأمور، ولكن ليس في الموضوعات التي تشكل بالنسبة إليها أهمية كبيرة وقيمة عالية، فعندها تشعر بالاختناق من الإزعاجات، وتتلعثم ولا تستطيع إكمال الكلمات .

العجوز ذات الشاربين كأن الأمر لا يعنيها، تستمع إلى كلمات متقطعة وتمتمة للعجوز الأخرى، لا يوجد شيء جديد بالنسبة إليها ، لقد سمعت هذا سابقاً مرات عدة، تعرف كورالا أن آخر الكلمات تبدو شائكة مثل سلطعون بمخالب. في النهاية تنتظر أن تصدح كلمات عن العلاقة البعيدة وغير المترابطة بين الماء والنشاء مع إيماءات الرضا والاقتناع.

توقفت العجوز الهدباء لتأخذ نفساً ، وتعثرت غصات في حنجرتها، وأومضت بعينيها بجفون متورمة.

- لماذا لا تسافرين إلى مدينتكم فينيتسا؟! نعم لا ينتظرونك كثيراً هناك ، كونكِ تشاجرت مع الجميع!!! (وتنهدت العجوز الهدباء على الماضي).

هذه الملاحظة اخترقت المسار العادي للمشاحنات بينهما ، مما جعل كورالا الملدوعة تغلي وتبدأ بالصراخ، تصرخ بصوت عالٍ لتؤكد لخصمها العجوز الهدباء ليس من خلال وزنها الكبير والأدلة وإنما بقوة الصوت بأنهم ليسوا بحاجتها؟

وأن أحداً لا ينتظرها هناك؟ نعم ... بناءً على ماذا ستسافر إلى موسكو؟ بناءً على ماذا تخدم وتدلل هذه العجوز؟

تصرخ كورالا بالصوت العالي ذاته لتوضيح حقيقة ما تعرف: حقاً ليسوا بحاجة إليها في مدينة فينيتسا ، وليس لديها أحد هناك لتسافر إليه. ترتفع وحدات الديتسيبل (وحدة قياس الصوت) لصوت كورالا ، والعجوز الهدباء الخائفة تضغط بظهرها المترهل على ورق جدران الحائط وتستعد للتوسل بصوت مرتجف لطلب النجدة، وفي هذه اللحظة ، وحسب جميع القوانين العلمية يجب أن يحدث انفجار ضخم، وتتبعثر العجوز الهدباء إلى قطع صغيرة، لكن كورالا تهدأ فجأة كبالون مثقوب، ولبعض الوقت تتمتم ببطء كإنسان متعب ، ومن دون تعصيب، وفي النهاية تصمت.

انتشر الهدوء في الغرفة ذات الستائر الوردية، تغمز العجوز الهدباء بعينيها، وتتحرك كورالا بعد أن هدأت بخطوات ثقيلة على كعبيها فوق السجادة. وبعد عشر دقائق مدت يدها إلى العجوز الأخرى وأخذت الرسالة.

جلست العجوز الهدباء الخائفة على حرف الأريكة مع أن السلام قد حَلَّ بالغرفة.

- ها ... اسمعي تمارا فاسيلفنا، حبيبتي (تسخر كورالا، وتبدأ القراءة).

كانت القراءة بصوت واضح وعالٍ، ولكنها بطريقة آلية ومن دون استمتاع، ولم تراع علامات الترقيم بين الجمل، فكانت تقرأ من دون اهتمام، كما لو أنّ حبات فاصولياء كبيرة تتساقط على سير حديدي في فواصل زمنية محددة.

(جدتي العزيزة

في كل رسالة تسألينني كيف هي أحوالي؟ الأمور عندي كما هي دائماً، أي أن الأمور عادية، أعيش في الشمال ، أعمل في مكان عملي السابق ، يحترمونني في العمل وكان

تقييمي جيداً، أعيش بسلام مع رفاقي، صحتي جيدة ولا أعاني من أي آلام، ولاسيما أمراض الطقس البارد، ولم أضطر لدخول أي مشفى، لا تقلقي أيتها العجوز، لم أعد أشرب الفودكا لأن فيها كل الشرور، أحياناً أشرب النبيذ أو زجاجة بيرة، ولكن ذلك يكون فقط في بعض المناسبات أو الأعياد.

أتناول طعامي بشكل جيد ومنتظم، معدتي تعمل بشكل عادي، وهذا جيد ، لأن الكثيرين هنا يعانون من القرحة في معدتهم بسبب تناولهم الوجبات الجاهزة).

- أوف... يا إلهي!!! قرحة معدية!!! (قالت العجوز الهدباء بصوت عالٍ)

تنظر كورالا نحو العجوز الهدباء نظرة امتعاض ، وتتابع القراءة: (أرتدي ملابس تدفئني بشكل جيد، من وقت ليس بعيد اشتريت "جاكيت" ذات قبة عالية، ليست صناعة محلية، ماركة " ألاسكا" ، وأختار ملابسي وفق ما يتطلبه الطقس، ولهذا يا جدتي كوني مطمئنة، كل مساء أشاهد التلفزيون، وخاصة برنامج الأخبار لأكون متابعاً للأحداث بكل ما يجري في أي منطقة بالعالم، ويعرضون أن لدينا الأمور ممتازة، مع أن محطة برج الإرسال التلفزيوني بعيدة عنا.

- فيما يخص النحيلات، اقرئي فيما يخص النحيلات (اقترحت العجوز الهدباء وقد نفد صبرها).

قطبت كورالا حاجبيها، ورفعت صوتها:

(جدتي ... في رسالتك سألتني فيما إذا كنت تزوجت؟ أين يمكن الزواج؟ لا توجد هنا فتيات مهذبات، توجد فقط فتيات عاهرات يستخدمن أدوات التجميل، فيطلين شفاههن بأقلام الحمرة ، يرتدين التنورات القصيرة التي تظهر مؤخراتهن، ويسرن بغنج ليظهرن أنفسهن ، حتى الجرابات الطويلة التي يلبسنها تلتصق بسيقانهن من شدة البرد. يصيبني الاشمئزاز عند النظر إليهن، إضافة إلى ذلك إنهن نحيفات جداً، منذ فترة ليست بعيدة كنت أتنزه مع واحدة، كانت أشبه بهيكل عظمي ، كما يقولون " لا جلد ولا وجه مبتسم "، إذا أردت احتضانها يمكن أن تنزلق من بين أصابعك).

بعد الوصول في قراءة الرسالة إلى هذا المكان بصقت كورالا بصوت عالٍ، ونظرت بطرف عينها إلى العجوز الهدباء، وتابعت القراءة:

(وهكذا يا جدتي حتى الآن لم أتزوج ولا أنوي ذلك. وعن ماذا أكتب لك أيضاً؟ أنت كتبت من أجل الإسراع بسفري إليك، أو أن تسافري إليّ للعيش معي هنا، فربما لا تعيشين المزيد من العمر، وعندما تموتين لا يوجد من يكون بجانبك ليقوم بمراسم الدفن، لا تقلقي يا جدتي، ستعيشين ... أنت عجوز قوية، أما حول أخذك للعيش معي فلا أستطيع لأنه لا يمكنك التكيف مع الظروف هنا، فالطقس بارد جداً، ولا أستطيع السفر إليك أيضاً لأن أسعار بطاقات السفر مرتفعة والمسافات بعيدة بيننا، لهذا السبب، ولأن ما لدي القليل من النقود، لا أتمكن من مساعدتك مادياً، لذلك سامحيني يا جدتي.

وهذا كل شيء ، سأتوقف هنا لأنني وصلت السطر الأخير وامتلأت الورقة بالكتابة.

حفيدك سيرغي)

هذه الرسالة تمت قراءتها منذ زمن بعيد ، ورغم ذلك تجلس العجوز الهدباء على الأريكة وتفكر بكلمات الرسالة وقد بدت على وجهها إشارات السلام والهدوء والسعادة. هي الرسالة ذاتها التي استمعت إلى مضمونها في الأمس ، وأيضاً بالأسبوع الماضي. إذا لم تصلها الرسائل فمن المؤكد ستفقد الطمأنينة والسلام وتمرض، وتودع الحياة من تعب التفكير والانتظار، وللأسف نظرها ضعيف جداً، فهي لا تستطيع أن تميز خط حفيدها سيرغي ، وتحدث نفسها: (ماشي الحال، سوف تقرأ لي كورالا، رغم أن التفاهم معها صعب ، سامحها الله).

بعد ذلك تبدأ العجوزان تناول عشائهما، تمضغ العجوز الهدباء الأكل ثم تبلعه، ولكنها لا تشعر بالطعم، هي من جديد تخطط لشيء ما .

- كورالا ألكسيفنا ... حبيبتي، ما رأيك أن نكتب رسالة نجيب فيها سيرغي؟ (سألت بخجل).

- لقد كتبنا له مرتين !!! (أجابت كورالا بصوت طيب فيه صدى).

تتنهد العجوز الهدباء، ولكنها لا تصر ، تسأل فقط:

- هل كتبت العنوان بشكل صحيح على الرسالة؟

تثور كورالا ولكنها من دون أن تنوي الشر، هي اليوم اكتفت بما سبق من مشاحنات.

- أهي المرة الأولى التي أكتب فيها العنوان؟! (تسأل بتذمر).

خلال ساعة تعود العجوز الهدباء قلقة بخطوات سريعة وصغيرة إلى كورالا .

- منذ زمن بعيد لم تصل من سيرغي رسائل جديدة ؟! هل يمكن أن يكون قد أصابه شيء؟

- الرجال لا يرغبون كثيراً بكتابة الرسائل ... وبخط جميل، ولكن لا تقلقي ... سوف يرسل الرسائل ، لن يذهب بعيداً.(أجابت كورالا).

هكذا يمضي هذا اليوم، مثل بقية الأيام من شهر آذار، أيضاً كبقية الأيام التي مضت من شهر شباط، وشهر كانون الثاني، وأيضاً سيكون الشيء ذاته فيما لو كتب للعجوزتين الحياة حتى شهر أيار.

مساءً، عندما تنام العجوز الهدباء، تأتي كورالا بهدوء إلى الغرفة تحدق وتطمئن إلى أنها نامت، تقف قليلاً عند الباب، ثم تتوجه نحو المطبخ ، وتضع ورقة بيضاء، وتقريباً من دون أي تفكير تبدأ الكتابة:

(جدتي العزيزة

من جديد أكتب لك رسالة لأني أعرف أنك متعبة ، وصحتك ليست على ما يرام لتساعدك في المزيد من العيش، صحتي جيدة كما في السابق، لا أعاني من أي مرض، حتى من الرشح الذي يصيب الكثيرين هنا ، تساقط الثلج لأيام عدة، والآن من جديد سطعت الشمس ...).

تكتب كورالا الكلمات بحرف كبير، ومن الممكن أنها تحاول أن تعيش اللحظة بالشكل المناسب، لكن لا تستطيع معرفة رقم هذه الرسالة، فقد استهلكت عدد أصابع يديها كاملاً. هل رقمها ثلاثون؟ خمسون؟ هي لم تتمكن من إحصاء عددها.

ليس لدى العجوز الهدباء قريب من الدرجة الأولى غير هذا الحفيد، والذي سافر منذ سبعة عشر عاماً إلى (ياقوتيا) ليعمل في حفر الآبار، وبعدها اختفى، ولم تتلق منه أي رسائل أو بطاقة معايدة، وحتى لم يتصل هاتفياً. حاولت كورالا البحث عنه، ولكن حقاً كيف يمكن البحث؟ تأتي الإجابات دائماً أنه لا يوجد لدينا شخص بهذا الاسم، ومن ثم نقطة في نهاية السطر.

ربما الحفيد سيرغي نسي جدته، أو يكون نزيل أحد السجون، وعلى الأغلب مات منذ زمن بعيد. معروف ماذا يحدث في الشمال، يشرب البعض الكحول حتى الثمالة، وفي طريقه يسقط غافياً على الثلج، وهكذا يكون جاهزاً ومستعداً للموت ويتحول إلى جثة هامدة ، لاسيما أن سيرغي كان يتعاطى الكحول كثيراً فيما مضى.

أنهت الكتابة، تثاءبت كورالا، وقرأت الرسالة من جديد، وضعتها في مغلف . غداً عندما تتوجه إلى المحل لشراء حاجياتها، وعند عودتها إلى البيت ستقول أنها وجدت هذه الرسالة في صندوق البريد.

تنهض كورالا، وبخطوات ثقيلة مصدرة صوتاً لحركة كعبي قدميها تتوجه للنوم.

[redacted]

[redacted]

الصَّبي يعود إلى المنزل
The Boy Comes Home
ملهاةٌ من فصلٍ واحدٍ

أ.أ. مايلن A.A.Milne

ترجمة: حسين سنبلي

مترجم من سورية

شخوص المسرحيَّة

العمّ جيمس: Uncle James
العمَّة إميلي: Aunt Emily
فيليب: Philip
ماري: Mary
السَّيِّدة هِغنز: Mrs. Higgins

المشهد: غرفةٌ في منزل العمّ جيمس في شارع كرومويل.
الوقت: اليوم التَّالي للحرب.

غرفةٌ من غرف منزل العمّ جيمس، وهي غرفةٌ مؤثَّثةٌ على نمط الأثاث الَّذي ساد في العصر الفيكتوريّ الأوسط. يمكن أنْ تكون غرفة الجلوس هذه أفضل غرف المنزل وأفخمها، ففي وسطها خوانٌ فخمٌ، وعلى جدرانها نقوشٌ جميلةٌ. للغرفة بابان: بابٌ في الخلف ينفتح على القاعة، وبابٌ في الجانب ينفتح على غرفة الطَّعام.

يدخل فيليب من القاعة إلى غرفة الطَّعام، ويظهر أنَّها خاليةٌ؛ لأنَّه يرجع إلى غرفة الجلوس، ثمَّ ينظر من حوله لحظةً، ومن ثمَّ يدقُّ الجرس. السَّاعة الآن العاشرة وهو يطلب فطوره. يلتقط الصَّحيفة ويقعد في كرسيٍّ له ذراعين قبالة النَّار في الموقد. هو شابٌ حسن الطَّلعة، جميل البنية في الثَّالثة والعشرين من عمره، وتعلو وجهه مسحةً من الحزم. تدخل الخادمة ماري.

ماري: هل دققتَ الجرس يا سيِّد فيليب؟

فيليب: (بذهولٍ) أجل، أحضري لي فطوراً يا ماري لو سمحتِ!

ماري: (بجفاء) انتهى الإفطار منذ ساعة.

فيليب: صدقتِ، لذا دققتُ الجرس، يمكنكِ أنْ تسلقي لي بيضتين مثلاً، أو أيّ شيءٍ آخر، وأريد القهوة لا الشَّاي.

ماري: لا أعرف ما الَّذي ستقوله السَّيِّدة هِغنز.

فيليب: (ينهض) ومن هي السَّيِّدة هِغنز!؟

ماري: الطَّاهية، وهي ليست معتادةً أنْ يتأخَّر الإفطار.

فيليب: أتظنين أنَّها ستقول شيئاً؟

ماري: لا أعرف ما الَّذي ستقوله.

فيليب: إنْ لم تريدي أنْ تقولي شيئاً فلا تقولي، ولا أظنُّ أنَّ ذلك سيؤثِّر في نفسي، فأنا اعتدتُ ذلك في الجيش. (يبتسم لها ابتسامةً لطيفةً).

ماري: حسناً.. سأرى ماذا يمكنني أنْ أفعل لكَ يا سيِّدي، لكنَّ الإفطار في الثَّامنة صباحاً قانونٌ يا سيِّدي، وهو على موعده نفسه من قبل أنْ تذهب إلى الحرب.

فيليب: قمتُ بأفعالٍ تافهةٍ قبل أنْ أذهب إلى الحرب، فلا تذكِّريني بها الآن. (بجفاءٍ أشدّ) أريد بيضتين، وإنْ بقي بعض اللَّحم فاجلبيه أيضاً. (يدير لها ظهره).

ماري: (تغمغم وهي توشك على الخروج) حسناً! لا أعرف ما الَّذي ستقوله السَّيِّدة هِغنز. (تخرج ماري).

(وفي طريقها تُفسح المجال للعمَّة إميلي لكي تدخل.. هي سيِّدةٌ طيبة القلب محافظةٌ، لم تجد في نفسها الرَّغبة في الاقتراع قطّ).

إميلي: ها أنتَ يا فيليب! صباح الخير يا عزيزي! هل نمتَ جيِّداً؟

فيليب: نمتُ نوماً عميقاً، شكراً لكِ يا عمَّتي! كيف حالكِ؟ (يقبِّلها).

إميلي: هل أفطرتَ جيِّداً؟ إنَّ الولد المشاكس هو الولد الَّذي يتأخَّر عن الإفطار.. ظننتُ أنَّ الجّنود يستيقظون باكراً.

فيليب: بالطبع! لذا يتأخَّرون في الاستيقاظ بعد انتهاء خدمتهم العسكريَّة.

إميلي: عجباً! ظننتُ أنَّ ما تتعوده في أربع سنوات سيظلُّ ملازماً لكَ.

فيليب: كنتُ أقول في نفسي في كلِّ صباح ولأربع سنواتٍ وأنا أنهض من سريري (يبتسم): «حسبكَ! وسيأتي اليوم الَّذي لن تهتمَّ فيه للعادة».

إميلي: خشيتُ من أنْ يبقيكَ سريرٌ دافئٌ وثيرٌ مستيقظاً بعد تلك السَّنوات في الخنادق.

فيليب: في الحقيقة أنَّني لم أقضِ كلّ وقتي في الخنادق، فأنا ضابطٌ، ومن في رتبتي يستطيع مغادرة الخنادق.

إميلي: (توبِّخه) ولم تقضِ معظمه معنا يا فيليب!

فيليب: (يمسك يدها) أعرف.. ولكنَّكِ تعرفين قصدي، أليس كذلك يا عزيزتي؟

إميلي: ليس من صفاتنا المرح، وإنيِّ لأعلم أنَّكَ نشدتَ ذلك في الأويقات الَّتي توفَّرت لك.. لكنَّني أظنُّ أنَّ عمَّك جيمس مسرورٌ فرحٌ، فقد أمضيتَ معنا بضع سنوات، وهو وصيٌّ عليكَ.

فيليب: أعلم.. كنتِ طيبةً معي دائماً يا عمَّتي إميلي، (بارتباكٍ) ولكنَّني والعمّ جيمس...

إميلي: كان صعباً عليه بالطِّبع أنْ يفهمك، وأنا اعتدتُ طبعه هذا، لكنَّني على يقينٍ من أنَّه يحبّك جدَّاً يا فيليب.

فيليب: هممم! كنتُ أخاف منه.. وأفترض أنَّه ما زال كما كان، فقد بدا البارحة أنَّه ما يزال كما كان، ويُفطر في الثَّامنة صباحاً. أما يزال يصنع قدور العسل؟

إميلي: لم يخبرني بما يفعله، لكنَّه كلَّمني مرَّةً عن سخف ضرائب الأرباح الزَّائدة. والمربى كما تعرف حاجة ملحِّة يطلبها الجيش.

فيليب: ويحصل عليه من غير ريب.

إميلي: أحبَّ ذلك كثيراً، فقد جعله يحسُّ ذلك العمل بأنَّه يقوم بواجبه، ويساعد المسكين في الخنادق.

(تدخل ماري).

ماري: ترغب السَّيِّدة هِغنز بالحديث معكِ يا سيِّدتي. (تنظر إلى فيليب نظرةً وكأنَّها تقول فيه: «جاءك الموت يا تارك الصَّلاة».

إميلي: (تنهض) حسناً، أنا قادمة. (إلى فيليب) الأفضل أنْ أرى ماذا تريد..

فيليب: (بحزمٍ إلى ماري) أخبري السَّيِّدة هِغنز أنْ تحضر إلى هنا! (تتردَّد ماري وتنظر إلى سيِّدتها) حالاً لو سمحتِ! (تخرج ماري).

إميلي: (بانزعاجٍ) لا أعرف ما الَّذي ستقوله السَّيِّدة هِغنز يا عزيزي فيليب...

فيليب: على ما يبدو أنَّ لا أحد يعرف ما الَّذي ستقوله السَّيِّدة هِغنز، لذا ارتأيتُ أنْ نكتشف ذلك ولو مرَّةً واحدةً.

إميلي: (تذهب باتجاه الباب) الأفضل أنْ أذهب.

فيليب: (يطوِّق وسطها بذراعيه) آهٍ! لا! يجب ألَّا تفعلي، فأنا الَّذي أرغب في رؤيتها.

إميلي: أنتَ؟

فيليب: أجل، لقد طلبتُ الإفطار منذ خمس دقائق مضت.

إميلي: أيُّها المسكين!! ولماذا لم تخبرني؟ لكنتُ جلبتُ أنا الإفطار لك، مع أنَّني ما الَّذي... (تُسمع جلبة في الخارج، وتدخل السَّيِّدة هِغنز غاضبةً حانقةً).

السَّيِّدة هِغنز: (بوحشيَّةٍ) هل أرسلتِ بطلبي يا سيِّدتي!؟

إميلي: (باضطرابٍ) أجل... ظننتُ لو.. أنَّكِ.. ربما...

فيليب: (بهدوء) أنا من أرسل في طلبكِ يا سيِّدة هِغنز، فأنا أريد فطوراً... ألم تخبركِ ماري؟

السَّيِّدة هِغنز: الإفطار في الثَّامنة، وكان دائماً في الثَّامنة منذ أنْ أتيتُ إلى هذا البيت، وسيظلُّ في الثَّامنة إلى أنْ أتلقَّى أوامر أخرى.

فيليب: حسناً! ها قد تلقيتِ أوامر أخرى: أريد بيضتين، وإنْ بقي عندنا شيئاً من اللَّحم..

السَّيِّدة هِغنز: أوامر! أقول أوامر! وإنْ سمحتم لي بالسُّؤال، فمن مَنْ أتلقَّى أنا أوامري في هذا المنزل؟

فيليب: في هذه الحالة منِّي..

السَّيِّدة هِغنز: (تستخدم ورقتها الرَّابحة) وفي هذه الحالة يا سيِّدي أرغبُ بإشعار بهذا مدَّة شهرٍ يبدأ منذ اليوم.

فيليب: (يبتدرها قبل أنْ تقول عمَّته أي شيءٍ) كما تريدين.. ولربما كنتِ تفضِّلين أنْ تعطيكِ عمَّتي الإشعار، ومن ثمَّ تذهبين من فوركِ.. نستطيع أنْ نتدبَّر هذا بسهولة. (إلى العمَّة إميلي وهو يُخرج من جيبه قلم حبرٍ ودفتر شيكات) كم أجرها؟

إميلي: (بصوتٍ خافتٍ) خمسة وأربعون جنيهاً.

فيليب: (يستند على ركبته ويكتب، ومن ثمَّ يُكلِّم السَّيِّدة هِغنز ومن دون أنْ يرفع رأسه) أرجو ألَّا تمانعي إنْ أعطيتكِ شيكاً، فبعض النَّاس لا يفضِّلون الشِّيك، ولكنَّه شيكٌ جيِّدٌ جدَّاً. (يمزِّق الشَّيك من الدَّفتر) تفضَّلي!

السَّيِّدة هِغنز: (تتفاجأ) ما هذا؟!

فيليب: أجركِ بدلاً من الإشعار، ويمكنكِ الذَّهاب الآن.

السَّيِّدة هِغنز: ومن الَّذي ذكر شيئاً عن الذَّهاب؟

فيليب: (باندهاشٍ) عفواً! ظننتُ أنَّكِ تريدين ترك البيت!

السَّيِّدة هِغنز: إنْ لم يكن الإفطار كبيراً فلا مانع عندي البتَّة.

فيليب: (يُرجع الشِّيك) اسمعيني إذن.. أريد بيضتين، ولحماً، وقهوةً، ويمكن لماري أنْ تجلب اللَّحم، فاعتادي ذلك. (يستدير) شكراً جزيلاً لكِ!

السَّيِّدة هِغنز: حسناً.. أنا.. حسناً.. (تخرج من دون أنْ تنطق بكلمةٍ).

فيليب: (باندهاشٍ) أهذا كلّ شيءٍ؟! ليس بالخطب الجَّلل والأمر العظيم.

إميلي: كيف أمكنكَ فعل ذلك يا فيليب؟ كاد الدَّم أنْ ينشف في عروقي..

فيليب: كما ترين فقد قمتُ اليوم بعملك الَّذي كنتِ تقومين به طول سنتين.

إميلي: أيُّ عمل؟

فيليب: الآمرة النَّاهية.. ربَّة البيت.. أظنُّ أنَّني سأذهب وأرى ماذا حصل باللَّحم.

(يبتسم لها ويذهب إلى غرفة الطَّعام. تجوب العمَّة إميلي الغرفة، وتشرع توضِّب بعض الحاجيّات كعادتها. يقاطعها دخول العمّ جيمس. ليس جيمس رجلاً عظيم الجثَّة،

ولا يبعث على الهيبة وهو في معطفه الصَّباحيِّ، ولا تُخفي لحيته الخفيفة الَّتي شملها الشَّيب ذقناً يدلُّ على العظمة والقوة، غير أنَّ فيه صرامةً وحزماً ينشران القوة على ضعفه).

جيمس: ألم ينزل فيليب بعد؟

إميلي: إنَّه يُفطر الآن.

جيمس: (ينظر إلى ساعته) إنَّها العاشرة. (يُطبقها بعنفٍ ويُرجعها إلى جيبه) إنَّها العاشرة! أقول العاشرة يا إميلي!

إميلي: سمعتكَ يا عزيزي!

جيمس: ولم تقولي شيئاً!؟

إميلي: (بغموض) توقعتُ انَّه سيكون مرهقاً بعد هذه الحرب الطَّويلة.

جيمس: هذا ليس عذراً لعدم التَّقيِّد بالمواعيد، وأفترض أنَّه تعلَّم التَّقيِّد بالمواعيد في الجيش.

إميلي: توقعتُ هذا يا جيمس، لكنَّني فهمتُ منه أنَّه نسيها.

جيمس: خيرٌ له إذن أن يعتادها ثانيةً. لم أذهب اليوم إلى المكتب وبقيتُ لنتحدَّث معاً، والسَّاعة الآن (ينظر إلى ساعته) هي العاشرة، بل أصبحت العاشرة والنِّصف، ولم يظهر بعد.. ها قد ضيَّعتُ يومي هذا هباءً.

إميلي: عن ماذا تريد أنْ تحادثه؟

جيمس: عن مستقبله بالطَّبع، فقد عقدتُ العزم اليوم أنَّ الأفضل له أنْ ينخرط في العمل مباشرةً.

إميلي: أتودُّ حقَّاً يا جيمس أنْ تحادثه ثانيةً بهذا الموضوع؟ أو ستكتفي بإخباره أنْ يأتي إلى العمل؟

جيمس: (يتفاجأ) ماذا تعنين؟ وما الفرق؟ من الطَّبيعيّ أنْ نتحادث أوَّلاً عن الموضوع، ومن ثمَّ ينفِّذ رغبتي.

إميلي: أظنُّ أنَّ المال ينقص ذلك المسكين!

جيمس: وسيظلُّ هكذا حتَّى يبلغ الثَّانية والعشرين، وما أنْ يبلغها يستطيع عندها أنْ

يحصل على ماله ويفعل به ما يشاء.

إميلي: (بجفاء) ولكنَّ الأفضل في رأيي أنْ تستشيره يا عزيزي.. وفوق ذلك خاض حرباً دفاعاً عنَّا.

جيمس:(يدير ظهره إلى نار الموقد) والآن.. هذه هي العواطف السَّخيفة الَّتي تشيع حولنا، وأنا أُعارضها معارضةً قويَّةً.. ولا أريد التباهي والتفاخر، لكنَّني أرى أنَّني قمتُ بواجبي اتجاه وطني، وقدَّمتُ ابن أخي فداءً له، وعانيتُ من نقصٍ كبيرٍ في البطاطا ربما لم تلاحظي ذلك قطُّ، ولولا أنْ اكتشفتِ حينها أنَّكِ لا تحبِّين البطاطا ما كنَّا استطعنا تدبُّر أمرنا.. وكما قلتُ لكِ من قبل فإنَّ الضريبة على الأرباح الزَّائدة ترَّهة من ترَّهات القانون، ومع ذلك فإنِّي أدفعها، ولا أتفاخر في ما أدفعه.

إميلي: (بعد اقتناع) حسناً، أظنُّ أنَّ السَّنوات الأربع الَّتي أمضاها فيليب هناك جعلته رجلاً حقَّاً، فما عاد الصَّبي الَّذي يُؤمَر فينفِّذ، وأنا على يقينٍ من أنَّهم علَّموه شيئاً هناك.

جيمس:لا ريب عندي في أنَّهم علَّموه شيئاً عن القنابل، والمسدَّسات، غير أنيَّ لا أرى أنَّ ذاك العلم سيفيده في اختيار عملٍ مناسبٍ له، وخصوصاً في هذه الظّروف الَّتي تلفُّ البلاد بعد الحرب.

إميلي: كلّ ما أقوله إنَّكَ ستجده قد تغيَّر.

جيمس:لم ألحظ فيه البارحة أيّ اختلاف.

إميلي: أظنُّ أنَّكَ ستجده أشدُّ... غابت عن بالي الكلمة المناسبة، ولكن يمكن أنْ تخبركَ السَّيِّدة هِيغنز عن الَّذي أقصده.

جيمس:وبالطبع، لو أراد أنْ يكسب قوت يومه بطريقةٍ أخرى فلا بأس عندي، لكنَّني لا أعرف كيف سيفعل هذا وأنا الَّذي يمسك بحبال كيس الدَّراهم. (ينظر إلى ساعته) ألا أخبريه أنَّني لا أستطيع البقاء والانتظار أكثر من هذا؟

(تفتح إميلي الباب إلى غرفة الطَّعام وتحادث فيليب).

إميلي: عمَّكَ ينتظركَ يا فيليب يريد أنْ يحادثكَ قبل أنْ يذهب إلى عمله.. هل ستتأخَّر يا عزيزي؟

فيليب: (من غرفة الطَّعام) أهو في عجلةٍ من أمره؟

جيمس: (بفظاظةٍ) أجل.

إميلي: يقول إنَّه على عجلٍ.

فيليب: ألا يمكنه القدوم إلى هنا والحديث معي؟ فلن يتداخل هذا مع فطوري..

جيمس: لا!

إميلي: يقول إنَّ الأفضل أنْ تأتي أنتَ إليه يا عزيزي.

جيمس: (يتنهَّد) حسناً!

إميلي: (إلى جيمس) سيأتي إلى هنا في الحال يا عزيزي.. اجلس قبالة النَّار وأرح نفسك بقراءة الصَّحيفة، فلن يتأخَّر عليكَ.

جيمس: (يلتقط الصَّحيفة) ليس الصَّباح وقت الرَّاحة، والرَّاحة في الصَباح من أسوأ العادات، فها أنا أكاد أسترخي قبالة النَّار، وأنا رجلٌ لا يحبُّ التَّسكع وإضاعة الوقت. (يفتح الصَّحيفة).

إميلي: عليكَ أنْ تقيل متى استطعت؛ فقد سهرنا البارحة ونحن نستمع إلى أقاصيص فيليب.

جيمس: أجل، أجل.. (يتثاءب، ثمَّ يكظم تثاؤبه بسرعة) عليكِ ألَّا تهملي واجباتكِ وعملكِ يا إميلي، فلا ريب أنَّ لديك الكثير من العمل.

إميلي: حسناً يا جيمس.. سأتركك الآن، ولكن لا تقسو على الشَّاب!

جيمس: (بتناعسٍ) سأكون منصفاً معه يا إميلي.. ثقي بذلك.

إميلي: (تذهب إلى الباب) لا أعتقد أنَّ هذا ما قصدتُه تماماً. (تخرج).

(يشعر جيمس براحةٍ كبيرةٍ الآن، فيبدأ بحني رأسه من النّعاس. ويستيقظ جفلاً، فيغلق الصَّحيفة، ثمَّ يحني رأسه ثانيةً وسرعان ما يغطُّ في نومٍ عميقٍ).

فيليب: (يدخل) آسفٌ لأنَّني جعلتكَ تنتظر! فقد تأخرتُ قليلاً في الإفطار. (يُخرج غليونه) أتريد أنْ نتحادث في شؤون العمل أمْ ماذا؟

جيمس: (يُخرج ساعته) تأخَّرتَ قليلاً! لنقل أنَّكَ تأخَّرت ساعتين فقط.

فيليب: (بسرور) حسناً يا عمَّاه! سمِّها تأخراً ساعتين إنْ أحببت، وقبل اثنين وعشرين

ساعة من إفطار يوم غدٍ.

يجلس على كرسيّ قبالة الطَّاولة وعمَّه، ثمَّ يُشعل غليونه).

جيمس: أتدخِّن الآن؟

فيليب: (باندهال) ماذا؟

جيمس: (يومئ إلى الغليون) أتدخّن؟

فيليب: يا الله! وماذا تظنُّ أنَّنا فعلنا في فرنسة؟

جيمس: قبل أنْ تدخِّن في جميع أرجاء المنزل، أتراك طلبت إذن عمَّتكَ؟ (ينظر فيليب إليه باندهاشٍ، ثمَّ يذهب إلى الباب).

فيليب: يا عمَّتي! يا عمَّة إميلي! أتمانعين إنْ دخَّنتُ هنا؟

إميلي: (من فوق) بالطبع لا يا عزيزي.

فيليب: (إلى جيمس وهو يعود إلى كرسيِّه) بالطبع لا يا عزيزي. (يُرجع غليونه إلى فمه).

جيمس: افهم ما أقوله لكَ يا فيليب هذه المرَّة وإلى الأبد! لا أتوقَّع منكَ وأنتَ في بيتي الدِّقة في المواعيد فقط، بل أيضاً الكياسة وحُسن الخلق، ولن أقبل بالوقاحة.

فيليب: (من دون تأثّر) حسناً، هذا ما أريد الحديث معكَ بخصوصه يا عمِّي.. وأقصد البقاء في بيتكَ.

جيمس: لم أفهم ماذا تقصد؟

فيليب: حسناً.. نحن لا نتفق مع بعضنا كثيراً، وفكَّرتُ أنّ الأفضل لي أنْ أنتقل للعيش في مكانٍ آخر، ويمكنكَ أنْ تعطيني حصَّةً من مالي إلى أنْ أكبر وأحصل عليه كلَّه، أو يمكنكَ أنْ تعطيني مالي كاملاً الآن إنْ أحببتَ ذلك، لا أعرف كيف تركه والدي لي.

جيمس: (ببرودة أعصاب) ستحصل على مالكَ عندما تبلغ الخامسة والعشرين. كان والدكَ حكيماً بعيد التفكير، وارتأى أنَّ وضع مالٍ كثيرٍ مثل هذا في يد شابٍّ صغيرٍ في الحادية والعشرين ليس سوى إغراءٍ له وغواية، ولا نيَّة عندي من غير ريبٍ أنْ أبدِّل ما اعتزم عليه سواءٌ أكنتُ قادراً على فعل ذلك أمْ لم أكن.

فيليب: وعلى هذا فأنا في الخامسة والعشرين.

جيمس: أحقاً؟ ظننتُ أنَّ ذلك سيحصل بعد سنتين.. أيمكن لي أنْ أسألك متى بلغت الخامسة والعشرين؟

فيليب: كان ذلك عند نهر سوم (The Somme)، وكنَّا في وضع الهجوم في ذلك الوقت والسَّريّة تساندنا، وكنَّا في ذلك الخندق المزعوم عند حافَّة الغابة، وكان مكاناً قذراً كريهاً وكأنَّه الجحيم. أرسل إلينا قائد السَّريَّة يسألنا إنْ كنَّا نستطيع التَّقدم أكثر، فقال له قائدنا: «طبعاً لا! انتظرونا!»، فانتظرنا، ولا نفعل شيئاً غير الانتظار إلى أنْ جاء اليوم التَّالي، وعرف الألمانيّون الأوغاد ذلك، فباغتونا... (بحزنٍ) رحمة الله على بيلي! كان أفضل قائد لنا.. قتله أولئك الأوغاد! وجعلوني قائداً عليهم، فأرسلتُ رسولاً يسأل إنْ كنَّا نستطيع التَّقدم أمْ لا، وكنتُ قد وجدتُ بعد تقصٍّ وتحرٍّ خندقاً يبعد عنَّا خمسمائة ياردة إلى اليمين، وكان الخندق مقارنة مع تلك الغابة كالفردوس، فوصفتُ لهم المكان، وسألتهم إنْ أمكننا التَّقدّم. ولم يعد رسولي قطّ، فانتظرتُ ساعةً وأرسلتُ رجلاً آخر غرباً، ولم أكن أنوي أنْ أرسل رجلاً ثالثاً، فقد كان ذلك رمياً لأنفسٍ في التَّهلكة، لذا كان عليَّ أنْ أقرّر، وكنَّا خسرنا نصف رجال السَّريّة في ذلك الوقت.. كان أمامي ثلاثة حلول: لأنْ أنتظر، أو أنْ أذهب إلى الخندق الآخر مخالفاً الأوامر، أو أنْ أرجع أنا لأشرح لرؤسائي الموقف.. وتقدَّمتُ.. ثمَّ رجعتُ إلى قائد السَّريَّة لأخبره بأنَّني تقدَّمت.. ثمَّ رجعتُ لسريَّتي ثانيةً... (بهدوءٍ) وعندها بلغتُ الخامسة والعشرين.. أو الخامسة والثَّلاثين.. أو الخامسة والأربعين.

جيمس: (يستفيق من نومه بجهدٍ) أجل، أجل.. (يسعل بشدَّةٍ) لا ريب في أنَّ مثل هذه الأمور تحصل في الخنادق، وأنا سعيدٌ لأنَّكَ أبليتَ هناك بلاءً حسناً، وأنا على يقينٍ من أنَّ قائدكَ سيطري عليكَ ويمدح فيكَ.. ولكن إن أتينا إلى مسألة اختيار عملٍ لكَ بعد أنْ تسرَّحت من الجيش، فإنَّكَ ستقلل من شأن نصيحتي لكَ، ولا ريب في أنَّ والدكَ فكَّر في هذا، وإلَّا لما كان ائتمنني على شؤونك ورعايتك.

فيليب: لم يتنبَّأ والدي بهذه الحرب.

جيمس: أجل، أجل.. لكنَّك تبجِّل هذه الحرب كثيراً، ويبدو أنَّكم جميعاً أيّها الشّبَّان تظنون أنَّكم رجعتم من فرنسة لتعلِّمونا كيف ندير أعمالنا، ولكنَّكم ستجدون أنَّ الذّي

يحتاج إلى التعلّم هو أنتم ولسنا نحن.

فيليب: أنا على أتمّ الاستعداد للتعلّم، بل أريد أنْ أتعلَّم.

جيمس: ممتاز! اتفقنا!

فيليب: ولكنَّنا لم نتفق بعد على أي عملٍ سأتعلَّم.

جيمس: قد أرى صعوبةً في ذلك، وكنتُ نويتُ أنْ أشرككَ في عملي، وستبدأ طبعاً منذ البداية، ولكنَّها ستكون بدايةً رائعةً لكَ.

فيليب: (بتفكّرٍ) فهمت.. إذاً قرّرت عوضاً عنّي.. العمل مع المربى.

جيمس: أهناك ما يُخجل في هذا؟

فيليب: لا، لا على الإطلاق، لكنَّه يبدو غير مناسبٍ لي.

جيمس: لو عرفتَ من أين تؤكل الكتف، لوجدته يناسبك جدَّاً.

فيليب: أخشى أنَّني لا أعرف أين هي الكتف.

جيمس: لا أريد مثل هذا المزاح! وأنا على يقينٍ من أنَّكَ كنتَ سعيداً في عملكَ حينها.

فيليب: أجل، لذا تراني أنفر منه الآن.. لا يا عمَّاه، فكِّر في عملٍ آخر لي.

جيمس: (بازدراء) أفكَّرتَ في عملٍ آخر؟

فيليب: حسناً.. خطر على بالي الهندسة المعماريَّة.

جيمس: أتفكّر في تعلّم هندسة العمارة وأنتَ في الثَّالثة والعشرين؟

فيليب: (يبتسم) لم أستطع أن أبدأ بها في وقتٍ سابقٍ، أليس كذلك؟

جيمس: تماماً، والآن فاتكَ القطار.

فيليب: أحقاً؟ ألن يكون هناك مهندسون معماريِّون، أو أطباء، أو محامون بعد الآن؟ ألأنَّنا أضعنا من أعمارنا أربع سنواتٍ انعدمت المهن أمامنا؟

جيمس: وكم سيكون عمركَ كما تفترض عندما ستكسب المال من هندسة العمارة؟

فيليب: في أيّ عمرٍ أكون، وفي أي وقت، فكلّ ذلك سواء عندي.

جيمس: أظنُّ أنَّ الوقت حان لتكسب قوت يومكَ حالاً.

فيليب: اسمعني جيِّداً يا عمِّي! أتظنُّ أنَّه بإمكانكَ أنْ تعاملني كصبيٍّ تخرَّج في المدرسة لتوِّه؟ أتظنُّ أنَّ أربع سنواتٍ في الجبهة لم تغيّرني قطّ؟

جيمس: لو كان هناك أي تغيير حصل فيكَ لرأيتُ استعداداً متزايداً لإطاعة الأوامر والإقرار بالسّلطة.

فيليب: (بندمٍ) تأكَّد عندي أخيراً أنَّكَ قاسي القلب، ولربما كان الأفضل أنْ أخبركَ مرَّةً وإلى الأبد أنَّني أرفض الانخراط في أعمال الزِّراعة والخضراوات.

جيمس: (ينقر على الطَّاولة بغضب) ولربما كان الأفضل أنْ أخبركَ يا سيِّدي مرَّةً وإلى الأبد أنَّني لا أسمح بقلَّة الأدب من شابٍّ غرٍّ ساذج.

فيليب: (يتذكَّر) أتذكَّر أنَّني أزعجتُ عميداً مرَّةً، وكان يتوشَّح بأوسمةٍ حمرٍ عددها عشرون تقريباً.. كان ذا وجهٍ مخضَّبٍ، وعينان زرقاوان باردتان. أخبرني عن شدَّة غضبه في حين كنتُ واقفاً منتبهاً، وأخشى يا عمِّي أنَّكَ لم تقاربه ولو قليلاً في تأثيره فيَّ.

جيمس: (يزداد غضبه) أواه! (يثوب إليه حلمه) لحسن الحظّ أنَّه عندي طرقاً أخرى للتأثير فيكَ، فقوة المال ذات يدٍ عليا في هذا العالم، فاستعدّ لتخدمه.

فيليب: حسناً! أليس هذا غريباً؟

جيمس: (بسرورٍ) أظنُّ أنَّكَ ستجده غريباً جدَّاً.

فيليب: (في تفكّر) أجل!

(يرجع جيمس إلى قراءة صحيفته بضحكةٍ رنَّانةٍ وكأنَّ المقابلة انتهت).

(يحادث فيليب نفسه) أرى أنْ أفكِّر في جدالٍ آخر. (يُخرج من جيبه مسدساً ويلاطفه بحنانٍ).

جيمس: (يرفع نظره إليه فجأةً وهو يفعل ذلك) ماذا تفعل بالله عليك!؟

فيليب: هذا تذكارٌ من فرنسة.. ألا تعرف يا عمَّاه أنَّ هذا المسدس قتل حوالي عشرين ألمانيَّاً؟

جيمس: (بفظاظةٍ) آه! إيَّاك أنْ تلعب به هنا! وإلَّا فستقتل رجالاً إنكليزيِّين قبل أنْ تعرف ماذا حصل!

فيليب: ومن يدري! (يرفعه على مهلٍ ويصوّبه إلى عمِّه) هذا سلاحٌ صغيرٌ جميلٌ.

جيمس: (بغضبٍ) أنزله يا سيِّد! ربما اعتدتَ حيلاً مؤذيةً وأنتَ في الجيش.. عليكَ ألَّا

تصوِّب سلاحاً فارغاً إلى أحد، فهذا مجلبةٌ للحوادث.

فيليب: لا علم لي أنَّكَ تعرف كلّ هذا عن المسدَّسات.. وعلاوةً على ذلك فإنَّ المسدس محشو.

جيمس: (يغضب غضباً شديداً لأنَّه أُخذ بغتةً) أنزله من فوركَ يا سيِّد!! (يُبعد فيليب المسدس عن عمِّه ويفحصه بغير اهتمامٍ). ما بكَ؟ أجننتَ فجأةً؟

فيليب: (بلطفٍ) ظننتُ أنَّكَ ستهتمَّ به، فقد قتل عدداً من الألمانيّين.

جيمس: حسناً، لن تخرج منه طلقة بعد الآن، وكلَّما أسرعت في التَّخلص منه كان أفضل لكَ.

فيليب: أفكَّرت يا عمَّاه أنَّ هناك مئات الآلاف من النَّاس في إنكلترة يملكون المسدَّسات، وهم معتادون وجودها معهم، ولا واحدٍ منهم يطلق الرَّصاص منه؟

جيمس: لا يا سيِّدي.. لم أفكِّر في ذلك.

فيليب: (بتفكّر) فهل يا تُرى تفرق معهم؟ أقصد الَّذين اعتادوا التَّصويب إلى النَّاس، فمن الصَّعب أنْ ندركَ فجأةً أنَّ ذلك لا يجوز.

جيمس: (ينهض) لا أرى الهدف من هذه الحماقة، إنْ كان فيها أيُّ هدف.. وإني أتوقَّع منكَ مرافقتي إلى مكتبي غداً في التَّاسعة. (يدور ليخرج).

فيليب: (بنبرةٍ لطيفةٍ) عمّي جيمس!!

جيمس: (من دون أنْ يلتفت) ليس لديَّ...

فيليب: (في النَّبرة اللَّطيفة نفسها) تبَّاً لكَ! قف باستعدادٍ وأنتَ تحادث ضابطاً! (يدور جيمس من دون إرادةٍ منه ويقف باستعدادٍ) هذا أفضل، يمكنكَ الجلوس إنْ أردت.

جيمس: (يذهب بغضبٍ إلى كرسيّه) ماذا يعني هذا الخداع؟

فيليب: ليس الأمر خداعاً، بل هو أمرٌ جدِّيٌّ جدَّاً. (يصوب المسدَّس إلى عمِّه) أقول لك اجلس!

جيمس: (يجلس) تهدّدني!!

فيليب: بل أقنعكَ.

جيمس: بأنْ تصوِّب مسدساً إليَّ؟ أتربح الجِّدال بالقوَّة؟ بالله عليكَ يا سيدي! هذا ما

كنَّا نتقاتل معاً لوضع حدٍّ له.

فيليب: نحن نتقاتل! نحن! نحن! أنتَ يا عمِّي رجلٌ مضحكٌ.

جيمس: حسناً.. بل أنتَ إنْ كنتَ تفضِّل هذا!

فيليب: حسناً، لا تبالي الآن بالأرباح الزَّائدة. سأخبركَ عن ماذا نتقاتل.. نحن نستخدم القوَّة لنمحق القوَّة، وهذا ما أفعله الآن. استخدمتَ القوَّة.. قوَّة المال لتجبرني على فعل ما تريد، وها أنا أستخدم القوَّة لأمنعكَ من هذا. (يسدِّد المسدَّس إليه ثانيةً).

جيمس: هل ستطلق.. هل ستطلق النَّار على عمِّكَ العجوز؟

فيليب: ولِمَ لا؟ فقد أطلقتُ النَّار على الكثير من الأعمام العجائز.. الرَّديف الألمانيُّ العامل.

جيمس: لكنَّهم ألمانيُّون! والأمر يختلف في قتل الألمانيِّين.. أمَّا الآن فأنتَ في إنكلترة، ولا يمكنكَ أن ترتكب جريمةً مثل هذه هنا.

فيليب: آه! ولكن لا تفكِّر أنَّ المرء سيحمل الأفكار نفسها عن حرمة حياة البشر بعد أربع سنوات من الحرب فقط.

جيمس: ستجد أنَّ هيئة المحلَّفين ما تزال تحمل الأفكار نفسها.. أظنُّ ذلك.

فيليب: لكنَّ حوادث القتل بالمسدَّسات غالباً ما تحصل مصادفةً، وأنتَ قلتَ هذا بنفسك، وستكون هذه من أشدِّ الحوادث المحضة.. ألا تقرأ في الصُّحف عنها؟ «ابن الأخ المتوفي، والَّذي ظهر أنَّه كان غاضباً...».

جيمس: أتظنُّ أنَّه من الشَّجاعة أنْ ترجع من الجبهة وتهدِّدَ رجلاً أعزل بمسدس؟ أهذا هو التدريب الَّذي تلقيتموه في الجيش؟

فيليب: بالطَّبع! أتظنُّ أنَّكَ لن تهاجم خصمكَ إلَّا قبل أنْ يحصل على أسلحة بقدر ما عندكَ من الأسلحة؟ يا لحظِّكَ الكبير!! وبالمناسبة، كان عليَّ أوَّلاً أن أرميكَ بعددٍ من القنابل (يُخرج واحدةً من جيبه) وأنا لا أملك غير واحدة.

جيمس: (يرتعب رعباً شديداً) أعد تلك في الحال!!

فيليب: (يضع المسدس، ومن ثمَّ يلتقط المسدَّس بكلتا يديه) تمسكها بيدكَ اليمنى، واحرص أنْ تسدِّد بدقَّةٍ، ومن ثمَّ تأخذ الدّبوس بأصبعك، ثمَّ... ربما هذا لا يهمّك؟

جيمس: (يبعد كرسيّه) ضعها من فوركَ يا سيِّدي! بالله عليك! فقد يحدث أيُّ شيء!

فيليب: (يضع القنبلة، ثمَّ يلتقط المسدَّس) أخَطَر في بالكَ يا عمّي أنَّ هنالك ثلاثة ملايين شخصٍ في إنكلترة يعرفون كلّ شيء عن القنابل؟ ويعرفون كيف يرمونها، وكيف...

جيمس: بالطَّبع لم يخطر في بالي هذا، فلم أحلم قطُّ أنَّ هذا سيحصل لي.

فيليب: (ينظر إلى القنبلة نظرة ندم) هذا يخالف مبادئي وأنا جنديّ، ولكنَّني أفعل هذا لأعدل بيننا (بكرمٍ) ستحصل عليها.. (يقدِّمها إليه فجأةً).

جيمس: (يرتدُّ ثانيةً) من غير ريبٍ لا، لا يا سيِّدي! لربما انفجرت في أيّ لحظة!

فيليب: (يرجعها إلى جيبه) آهٍ! لا فائدة! لا متبرعين... لنتكلَّم إذن في الأعمال.

جيمس: ما الَّذي تريد منِّي أنْ أفعله؟

فيليب: من دون مماطلة، كان يجب أنْ تضع يديكَ فوق راسكَ وتقول: «أستسلم!»، ولكن سأعفيك من هذا.. كلّ ما أطلبه منكَ هو أنْ تتعقَّل.

جيمس: وإن رفضتُ فهل ستقتلني؟

فيليب: لا أعرف تماماً يا عمِّي، أتوقَّع أنْ نخوض في هذا المشهد ثانيةً غداً، فأنتَ لم تستمتع به، أليس كذلك؟ حسناً، ما يزال عندنا الكثير لنعرضه، وسنتمرَّن على ذلك كلّ يوم. فإن حصل وكنت غير متعقِّلٍ فستنفجر تلك، وبالطَّبع تظنُّ أنَّني لا أملك الشَّجاعة لأشدَّ الزِّناد، ولكن لا تكن واثقاً من ذلك كلّ الثِّقة، ونسبة ذلك مائة لواحد.. الخوف أمرٌ رهيبٌ، والعجائز يموتون بسببه أحياناً.

جيمس: هراء! لستُ من صنف الرِّجال الَّذي ينخدع بسهولة.

فيليب: (فجأةً) صدقت.. لستَ من ذاك الصِّنف، لقد أخطأتُ. (يصوِّب إليه في حذر) سأطلق النَّار من فوري.. واحد، اثنان...

جيمس: (على ركبتيه، يرفع يديه دلالة الذّعر الشَّديد) الرَّحمة يا فيليب! ما هي شروطك؟

فيليب: (يرفع من تلابيبه، ومن ثمَّ يساعده للجلوس على الكرسيّ) أحسنت! هكذا نستطيع الكلام.. سأحضرها لكَ.. استرح قبالة الموقد إلى أنْ أرجع.. إليك الصَّحيفة!

(يعطي عمَّه الصَّحيفة ومن ثمَّ يخرج من الغرفة).

(يفتح جيمس عينيه رعباً، وينظر حوله محتاراً. يحكّ راسه، ويُخرج ساعته وينظر إليها، ومن ثمَّ يرنو ثانيةً إلى الغرفة. ينفتح الباب من غرفة الطَّعام، ويدخل فيليب حاملاً قطعة من الخبز).

فيليب: (فمه ممتلئ) أردتَ رؤيتي عمِّي جيمس؟

جيمس: (ما يزال متحيِّراً) صحيحٌ يا ولدي! صحيحٌ! ما الَّذي كنتَ تفعله؟

فيليب: (دهشاً) أُفطر. (يضع آخر لقمةً في فمه) وأخشى أنَّني تأخَّرت!

جيمس: لا عليك! (يقهقه).

فيليب: هل من مشكلة؟ لا تبدو على طبيعتك!

جيمس: يبدو.. أنَّني.. غططتُ في نومٍ شديدٍ قبالة الموقد، وهذا أمرٌ غريبٌ عنّي.. أجل، أمرٌ غريبٌ!

فيليب: ليكن هذا درساً لكَ، ألَّا تستيقظ مبكراً جدَّاً، ولو كنتَ في الجيش لما استطعتَ فعل شيء.. الحمد لله أنيَّ خرجتُ منه! فأصبحتُ سيِّد نفسي ثانيةً..

جيمس: هذا ما أريد التحدث عنه معكَ.. اجلس يا فيليب! (يجعل الكرسي مواجهاً للنَّار).

فيليب: (يأخذ كرسيّاً آخر إلى الطَّاولة) هذا لك! أمَّا أنا فسأقعد هنا.

جيمس: (بسرعة) لا, لا.. تعال إلى هنا! (يعطي فيليب الكرسي ذو الذّراعين، ويجلس هو بالقرب من الطَّاولة) سأغطُّ في النَّوم ثانيةً. (يقهقه).

فيليب: كما تريد.

(يضع يده في جيبه، فترتعد فرائص العم جيمس وينظر إليه مرتعباً. يُخرج فيليب غليونه فتنتشر على محيَّا جيمس أمارات الرَّاحة والطُّمأنينة).

جيمس: أرى أنَّك دخَّنت كثيراً في فرنسة.

فيليب: نوعاً ما، فليس ثمَّة شيئ آخر نفعله.. أهذا مسموحٌ هنا؟

جيمس: (يتكلَّم بسرعة) أجل، أجل، طبعاً! (يُشعل فيليب الغليون) والآن يا فيليب، ما الَّذي ستفعله بعد أنْ تركتَ الجيش؟

فيليب: (من فوره) سأُحرق بذلتي العسكريَّة الرَّسميَّة، وأبيع مسدسي.

جيمس: (يجفل من سماع كلمة مسدس) ستبيع مسدسكَ.. إيه!؟

فيليب: (باندهاشٍ) لن أحتاج إليه هنا، صحيح؟

جيمس: آهٍ! لا, لا! طبعاً لا! ولا أدري لماذا تريده على كلّ حالٍ (يصطنع الضَّحك) فأنتَ في إنكلترة الآن، ولا حاجة للمسدَّسات هنا!!

فيليب: (يرنو إليه) لا حاجة لنا بها.. آمل ذلك!

جيمس: (بسرعة) صدقت.. والآن يا فيليب.. يجب أنْ نجد عملاً لكَ.

فيليب: (يتثاءب) أظنُّ ذلك، مع أنَّني لم أفكِّر في الموضوع جيِّداً.

جيمس: ألا تريد أن تصبح مهندساً معماريّاً؟

فيليب: (باندهاشٍ) مهندسٌ عماريٌّ!؟

(يفرك جيمس رأسه، ويساءل نفسه لِمَ فكَّر بالهندسة المعماريَّة).

جيمس: أو أيّ مهنةٍ مثل تلك.

فيليب: تأخَّر ذلك قليلاً، أليس كذلك؟

جيمس: هذه هي حال الجميع.. لو كنتَ أصغر بأربع سنوات!

(يشعر بأنَّه سمع هذا الجدال من قبل).

فيليب: (يبتسم) صراحةً.. لا أشعر بأنَّني أمانع على كلّ حالٍ.. أيّ مهنة تختارها سوى أنْ أكون بواباً ببذلةٍ رسميَّةٍ، فأنا أرفض رفضاً قاطعاً أنْ أرتدي البذلة الرَّسميَّة ثانيةً.

جيمس: كيف تريد أنْ تأتي إلى العمل؟

فيليب: أتقصد العمل في المربى؟ حسناً، لا أعرف.. أنتَ لا تريد منّي أنْ أحيِّيكَ التَّحية الرَّسميَّة في كلّ صباح؟

جيمس: لا يا بني! لا!

فيليب: حسناً إذن.. لا أعرف إنْ كنتُ سأفلح في عملي.. ما الَّذي تقوم به في العمل؟

جيمس: أريد خبرتكَ في التدبير والإدارة، ثمَّ... التَّعامل مع رجالٍ أرجو أنْ يكونوا ذوي نفعٍ لكَ.

فيليب: أستطيع فعل ذلك. (يمطُّ ذراعيه ويشدُّ جسده) هل لاحظتَ يا عمِّي أنَّني لن

أقدِّم التَّحية ثانيةً، أو أرتدي بذلةً رسميَّةً، أو أُبلِّل نفسي.. أُبلِّل نفسي بحقٍّ.. أو أنْ أفحص أقدام الرِّجال، أو أقف باستعدادٍ وأنا أتكلَّم.. وأشياءً كثيرةً أخرى؟ وأفضل ما في الأمر أنَّني لن أخاف بعد الآن. هل اختبرتَ الخوف.. الخوف الحقيقيّ؟

جيمس: (بحرجٍ) آهٍ! حسناً! إيهٍ! (يسعل).

فيليب: لا، لا أقصد الخوف من الموت، فهذا أمرٌ قد مضى.. يا إلهي! أستطيع أنْ أُمضي بقية حياتي في متحف بريطانية وأكون سعيداً.

جيمس: (يقف) حسناً.. سأجربكَ في المكتب، وأتوقَّع أنَّكَ تريد أنْ تقضي العطلة أوَّلاً.

فيليب: (يقف) هذه هي العطلة يا عمِّي العزيز؛ أنْ أكون في لندن هي العطلة بالنسبة إليَّ، وأنْ أشتري صحيفة المساء، وأرتدي معطفاً، وأركض وراء الباص، كلُّ ذلك هو العطلة بالنسبة إليَّ.

جيمس: حسناً إذن.. تعال معي الآن! وسأقدِّمكَ إلى السَّيِّد بامفورد.

فيليب: ومن هو؟

جيمس: مديرنا، هو رجلٌ جلفٌ قليلاً، غير أنَّه صاحبٌ جيِّدٌ طيِّب القلب، وسيكون سعيداً أنْ يسمع أنَّكَ ستنضمَّ إلى الشَّركة.

فيليب: (يبتسم) لعلَّ الأفضل لي أنْ أجلب مسدسي، هذا إنْ لم يكن سعيداً بانضمامي إلى الشَّركة.

جيمس: (يضحك من كلِّ قلبه وهما يذهبان إلى الباب) ها.. ها.. ها! مزحةٌ جيِّدةٌ! ها.. ها.. ها، لكنَّها مزحة فقط.. طبعاً! ها.. ها.. ها!

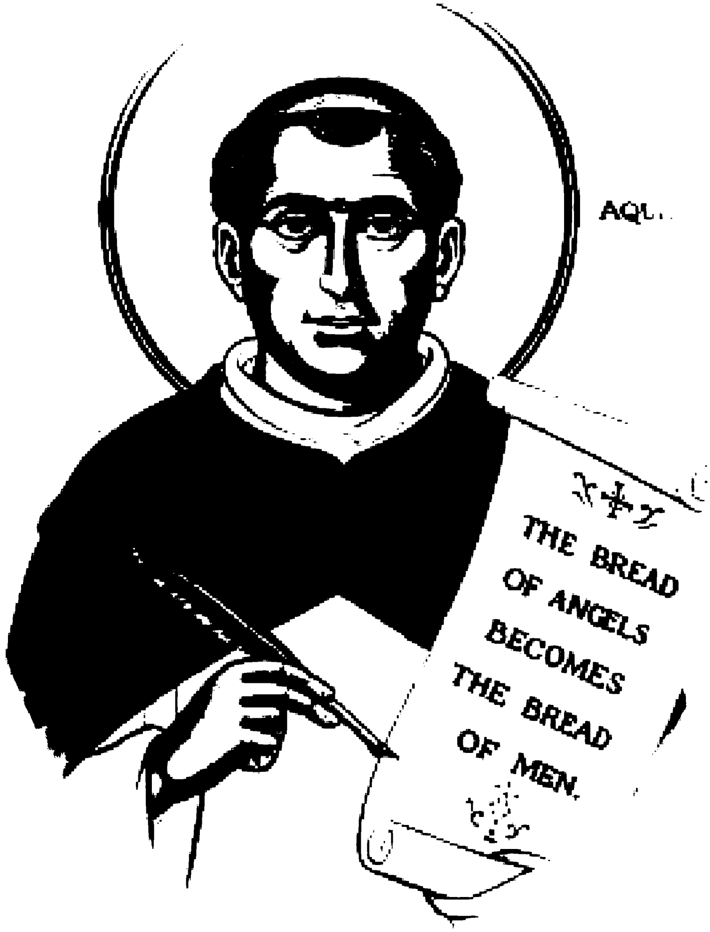
(يخرج فيليب، يتبعه جيمس، وحين يصل إلى الباب يستدير وينظر حوله نظرة ارتياب وحيرة.. هل كان ذلك حلماً؟ أمْ لا؟ لن يكون واثقاً من ذلك كلَّ الثِّقة).

تُسدل السَّتائر

[redacted]

[redacted]

توما الأكويني القدّيس



د. حسن حميد

قاص وروائي وناقد من فلسطين ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

عرف التاريخ الكنسي أدباء ومؤرخين ومفكرين كثراً، ولكنه لم يحظ بحضور لاهوتي مميز لأديب أو فيلسوف مثلما عرفه مع تجربة المفكر القديس توما الأكويني الذي لحقت به ألقاب وصفات لم يعرفها غيره من اللاهوتيين ما عدا القديس أوغسطين (453 – 034 ميلادية) وذلك لما امتازت به مؤلفاته، وأفكاره، وجهوده الحثيثة من أجل إماطة كل غموض أو لبس لحق ببعض الموضوعات اللاهوتية.

ولد توما الأكويني سنة 5221 في بلدة أكونيو القريبة من مدينة نابولي لأسرة إيطالية ذات نفوذ اجتماعي وثقافي وسياسي في الجنوب الإيطالي، فقد شغل أخوته مناصب ومراتب مهمة في الجيش الإمبراطوري الإيطالي وحظيت أخواته بزيجات من أصحاب نبالة وشرف وفروسية وجاه، خالف منذ طفولته النهج الذي انتهجه إخوته

الذين انخرطوا في صفوف الجيش ضباطاً، وفي خدمة الملوك والأمراء، والخوض في الوظائف التجارية التي أكسبتهم أموالاً طائلة، وحضوراً مهماً في المجتمع، وذلك حين توجه إلى دراسة علم اللاهوت لكي يصبح راهباً دومينيكياً وهو لم يبلغ الثامنة عشرة من عمره، وقد استهجنت أسرته توجهه هذا، لكنه بقي على قناعته، وتخرج في مدرسة اللاهوت بنجاح متميز، وقد أثنى عليه أساتذته كثيراً لبراعته في التحليل والتأويل، وقدرته على الإقناع والتأثير.

درس في مدارس باريس وكولون (ألمانيا) على يدي ألبرت الكبير أشهر علماء اللاهوت في عصره من أجل الاستزادة، ورفد معارفه بالمعلومات القديمة والجديدة، وتنمية قدراته على التأويل والشرح والمقارنة واستنباط الأفكار الجديدة.

نال الإجازة في الآداب من جامعة باريس وبتقدير ممتاز، وأسند إليه كرسي علم اللاهوت في الجامعة نفسها، وهو لم ينل بعد شهادة دراسات عليا، وذلك لبراعته وكثرة معارفه وغزارة علمه، وقدرته المؤثرة في مستمعيه، ولتأليفه كتابين مهمين هما: (في مبادئ الطبيعة)، و(في الوجود والجوهر)، ولحضوره الطاغي كمحاضر وواعظ في الكنائس الفرنسية، بدأ عمله الجامعي كمدرس سنة 2521، وقد اجتذبت محاضراته الكثير من طلاب المعرفة الذين لم يكونوا مختصين في علم اللاهوت، لأن محاضراته كانت متوجهة للإنسان في حياته الاجتماعية، والفكرية، واللاهوتية في آن، من أجل تخليص الإنسان من عيوبه الشخصية، ومن عيوب التعامل مع الآخرين، ومن عيوب المجتمع، وانتشاله من الأسئلة المؤرقة الدائرة حول الحياة الدنيوية، والعالم الآخر، والسعادة، والرضا النفسي، والتربية، والمثل، والقيم، والمحبة وصفاتها، والأنانية وأضرارها، وطبائع النفس وأمزجتها، والهوى وأعراضه..إلخ.

نال شهادة الدكتوراه في اللاهوت في عام 7521 ميلادية حين كانت شهرته ذائعة الصيت في جميع أنحاء أوروبا، وحين كان الطلاب يتوافدون إليه للانتفاع من علمه من جميع أنحاء أوروبا أيضاً، وحين كانت نقاط الخلاف تتعالى بينه ورجال الدين الكلاسيكيين حول بعض القضايا تفسيراً وتأويلاً، وعلى الرغم من كل ذلك، فقد كان علّامة في نظر محبيه والمختلفين معه، وأستاذاً ذا حضور داخل الجامعة وخارجها

أيضاً، لذلك كان موضع استشارة من قبل الملوك، والكنائس، والأديرة، والبطارقة، فقد دعاه الملك لويس التاسع ليكون إيربان الرابع إلى روما للاستشارة أيضاً والتداول في الكثير من المسائل اللاهوتية، وكان طرفاً في حل النزاع متعدد الرؤوس بين الكنيستين الرومانية واليونانية، ووضع كتاباً ضخماً في هذا المجال أسماه (رد على أخطاء اليونان) جوجل فيه القضايا والأفكار والتوجهات التي هي موضع الخلاف ما بين الكنيستين، ووضع لها الحلول وفق شروح وتأويلات كانت بالنسبة لعصره جديدة ومبدعة، وقد تباهت به روما كونه هو مدرس علم اللاهوت فيها، ورافق البابا إيربان في زياراته، ووضع الكثير من الرسائل التي تجيب عن الكثير من المسائل العقائدية، ووضع رسائل ومقالات كثيرة تبشر بالعقيدة المسيحية، وتجلو الكثير من حالات الغموض التي شابتها، وكان سببها الدعاة والمبشرون، وليس العقيدة نفسها، كما رافق البابا خلف البابا إيربان (كليمنت الرابع) في طروحاته وزياراته وأجوبته حول مسائل لاهوتية مختلفة.

في عام 5621، وهو في عمر الأربعين سنة، رفض أن يتسلم منصب أسقف مدينة نابولي لأنه كان منكباً على تأليف كتابه (جوهر الدين) الذي أثر كثيراً في التفكير المسيحي لاسيما أنه جلا غموض الكثير من القضايا التي تتحدث عن (الطبيعة)، و(الإنسان)، و(الله).

عكف القديس توما الأكويني على كتابه هذا (جوهر الدين) تسع سنوات حتى أنجزه، أي أنه أنهاه قبل وفاته بشهر أو شهرين، وهو يعد ذروة تألقه الفكري من الناحية الفلسفية، وذروة تألقه الإيماني من الناحية اللاهوتية، وقد أثر هذا الكتاب ليس في عصره (القرون الوسطى) فحسب، وإنما في الأزمنة التالية على عصره، ولم يسبقه كتاب في مثل تأثيره سوى كتب القديس أوغسطين التي كان بينه وبين عصره نحو تسعة قرون، وقد بقي كتاب القديس توما مصدراً للتأثير طوال قرون تاليات على صدوره، وقد وضعه الآباء المسيحيون على طاولات أمناء سرهم مجاراة للكتاب المقدس لأهميته ونفاسته، لأنه كما وعوا، يشتمل على حلول لكل المسائل التي كانت موضع نقاش قبل قرون من تأليفه، وظلّت موضع نقاش وجدل طوال قرون أيضاً بعد تأليفه، وبذلك غدا كتاب القديس توما الأكويني (جوهر الدين) الكتاب الشارح والمؤول والمجيب عن

الكثير من المسائل والقضايا وغوامض الديانة المسيحية.

يقسم كتاب (جوهر الدين) إلى ثلاثة أقسام رئيسة أولها: يتحدث عن (الله)، وثانيها: يتحدث عن (الإنسان)، وثالثها: يتحدث عن (الله والإنسان) أي عن الله في شكل الإنسان، أي عن السيد المسيح!

يتناول الجزء الأول الحديث عن الله، والوجود، والطبيعة، والخلق، وصفات الله، والملائكة وصفاتهم والمهام الموكلة إليهم، والفوارق الفارقة ما بين الإنسان والملائكة، وماهية المخلوقات الملائكية، وقدرات الله وأسراره، وتدبيره للكون بما فيه من طبيعة وكائنات وبشر.

والجزء الثاني يتناول الحديث عن الإنسان بوصفه مخلوقاً، وصفاته، وقدراته، وما الذي تعنيه مسميات مثل الروح والنفس، والمشاعر، والشهوات، والنوازع، والدوافع، والأقدار، ثم ما المقصود بالأخلاق العامة، وحدود الأخلاق وتجلياتها، وحضورها وعدم حضورها، والأدوار التي تلعبها في حياة الإنسان والمجتمع، والتربية ومنظومة القيم، ومعنى العدالة، والإخاء، والمحبة، والإخلاص، والتسامح، والمساواة، والفداء، والإيثار، والعاطفة، والخير، والشر.. ويقف توما الأكويني في هذا القسم من كتابه عند مصدر الخير والشر، وعند الطبيعة الإلهية، والطبيعة الإنسانية، والقول بأن الطبيعية الإلهية هي مصدر كل خير، وأن الطبيعة الإنسانية هي مصدر كل شر، كما يتحدث هذا القسم عن النعم الإلهية ومراميها، ويجادل القديس توما الأكويني الآراء التي سبقته حول طبيعة خلق الإنسان، ولاسيما خلق السيد المسيح.

في القسم الثالث يتحدث القديس توما عن مفهوم الحلولية وحضور الله في الشكل الإنساني، فيقدم تصوره عن الله الذي أفاض في شرح تجلياته وقدراته، كما يقدم تصوره عن خلق الإنسان وأشكال الخلق، ومعجزات الله المتعددة والتي لا تحدّ، ثم مفهوم الحلولية ومعانيه وتجلياته، ومن بعد يقف عن خلق السيد المسيح بوصفه يمثل الله والإنسان في وحدة مفردة بوصف السيد المسيح كلمة الله، ويقف طويلاً عند معنى كلمة الله ومدلولاتها، وعند مفهوم الفادي، والمخلص، ويمهد للخوض في الحديث عن نظرية السر المقدس بما تشتمل عليه من فضائل وما يقترفه الإنسان من رذائل، ومفهوم

الغفران، والتوبة، لكنه لم يعالج هذه الأفكار المعالجة الواجبة لأن كان يود كتابة قسم رابع لكتابه، لكن وفاته دنت، والموت لم يمنحه الوقت الكافي لإتمام ما أراد معالجته في هذا الجانب المخصص لـ (نظرية السر المقدس)، وقد قام بعض تلامذته الموهوبين بإنجاز الحديث عن هذه النظرية، وقد نجحوا لكن ظل ما ينقصهم هو تلك الملكة التي تمتع بها الأستاذ، وهي التأويل والإقناع.

خلّف القديس توما الأكويني وراءه العديد من الكتب التي أثرت في أفكار الناس ووجدانهم، كما خلّف وراءه أكثر من ثلاثة آلاف مقالة، كل مقالة منها تعالج قضية، وتجيب عن أسئلة أزلية صبغتها فلسفية، وجوهرها ديني.

بمناسبة الذكرى 140 لولادة الشاعر الأرمني

صيامانطو

أريفيك أفيديسيا
باحثة في معهد الإبادة الأرمنية في يريفان- أرمينيا

ترجمة د. نورا أريسيان
مترجمة وأستاذة جامعية من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ولد الأديب والشاعر الأرمني الكبير صيامانطو في 5 آب 8781 في مدينة «آكن» بولاية خاربيرت (في أرمينيا الغربية، واسمها الحالي «كمالية» في تركيا). وتعد هذه المدينة مسقط رأس العديد من الأدباء الأرمن، مثل ناهابيد كوتشاك وميساك ميدزارينتس وكريكور زوهراب وأرشاك تشوبانيان وغيرهم.

اسمه الحقيقي أدوم يارجانيان، ينحدر من عائلة محافظة للتقاليد والتراث، والدته كانت تغني الأغاني الشعبية لمنطقة «آكن». حصل على تعليمه الابتدائي في

مدرسة نرسيسيان في «آكن»، وتتلمذ على يد الأديب كاريكين سروانتسيانتس، الذي أطلق عليه لقب «صيامانطو». انتقل الشاب أدوم الى القسطنطينية، لكنه بقي تحت تأثير مسقط رأسه الساحر، الذي كان حاضراً دوماً في كتاباته وشعره. لاحقاً، في فترة المذابح الحميدية عام 6981 انتقلت أفراد عائلته الى القسطنطينية.

تشكلت الهوية الوطنية للشاعر صيامانطو في مسقط رأسه «أكن»، حيث سمع من والدته وجدته الأغاني الشعبية والحكايات والروايات التقليدية والتراثية، وتؤكد شقيقته أن والدته كانت تغني له التهويدات والأغاني بصوتها الدافئ والجميل.

حصل على تعليمه في مدرسة بيربيريان الشهيرة في القسطنطينية، لكنه اضطر لترك المدرسة والسفر الى اليونان ومصر والسويد وفرنسا والنمسا. وتابع محاضرات ودورات في كلية الآداب في جامعة السوربون في باريس، كما تابع دروساً في الأدب العالمي والفلسفة، وتعرف على المفكرين الأرمن والطلاب الأرمن في أوروبا.

باتت حياة الشاب صعبة في الغربة، وتجتاحه مشاعر عارمة من الشوق تجاه عائلته ووطنه وهموم شعبه.

وأضحت السنوات التي قضاها في أوروبا أفضل السنوات لنضج صيامانطو الفكري وتجربته الأدبية، حيث تعرف خلالها على الأدب الأوروبي، ورغم تأثير التيارات الحديثة للأدب والفن لم يفقد صيامانطو هويته الأرمنية، بل على العكس تعززت قوميته.

وفي تلك الفترة بدأ يرتسم الخط المستقبلي لإبداع أدوم يارجانيان. وصار يتواصل مع الأوساط الأدبية في الشتات الأرمني، وبدأ يكتب في مجلات وصحف أرمنية عدة، مثل (نور غيانك-الحياة الجديدة)، و(أناهيد)، و(تروشاك) وغيرها.

وبسبب مشكلاته الصحية انتقل عام 4091 من باريس إلى سويسرا للعلاج، حيث كان يعاني من التهاب رئوي، وقد قاوم مرضه بإرادته الصلبة ومساندة أصدقائه.

في عام 8091 بعد ثورة تركيا الفتاة، عاد الى القسطنطينية كما فعل الكثيرون من رفاقه ممن واجهوا مصيراً مماثلاً.

كانت الآمال مفعمة بشعارات الديموقراطية مع السلطة الجديدة، لكن حماس الشاعر لم يدم، وكانت مجازر الأرمن قد بدأت عام 9091 في ولاية أضنا.

من خلال مجموعة قصائده «أخبار حمراء من رفيقي» عرّى صيامانطو الجريمة غير الشرعية التي جرت أمام العالم وأدانها، حيث قال في قصيدة «الرقصة»: «أيتها العدالة الإنسانية، إني أبصق على جبهتك».

في غربته الجديدة، غادر إلى بوسطن في أمريكا، وعمل في صحيفة «هايرينيك-الوطن»، حيث نشر كتاباته وقصائده، وتعرف على قضايا الأرمن في أمريكا، واهتم بوحدة الأرمن وجمعهم، وتراوده أحلام العودة المشرقة.

في ربيع عام 1191 عاد إلى القسطنطينية، وبدأ ينشر باسم مستعار في صحيفة «أزادامارد» سلسلة مقالات بعنوان «أفكار حرة»، ويبرز رؤيته حول قضايا متنوعة لتنظيم حياة الأرمن.

وأضحى كل من الشاعر تانييل فاروجان وصيامانطو أمثولة للشبان الأرمن في القسطنطينية، وعدّوا من أبرز الشخصيات في تلك الفترة الزمنية.

شارك صيامانطو في عملية نشر الوعي للأبجدية الأرمنية بمناسبة الذكرى الـ0051 لاكتشاف الأبجدية الأرمنية عام 3191.

في العام ذاته، غادر إلى تبليسي للتعرف إلى الأرمن الشرقيين، ووطد علاقاته مع الشاعر الشهير هوفانيس تومانيان. قضى فترة في باكو، ثم غادر الى جنيف للمعالجة.

عاد في صيف 4191 إلى القسطنطينية، وكرس نفسه للأدب، وكان قد أصبح يتمتع بشهرة واسعة كشاعر معروف في أرمينيا وأوروبا. لكن الحرب العالمية الأولى عرقلت عمل المفكر والشاعر. فبعد أوامر السلطات التركية باعتقال وتصفية المفكرين والأدباء الأرمن ومخطط إبادة الشعب الأرمني، انتقلت السلطات التركية إلى المرحلة الثانية من الإبادة، وهي مرحلة الاعتقالات وقتل النخبة الأرمنية.

كتب صيامانطو لصديقة الطبيب بازارجيان في 5 أيلول 4191: «البطاقة الصغيرة التي أرسلتها لي جعلتني أفكر بقلبي الكبير أنه مازال هناك أناس وأصدقاء، رغم

كل هذه الأيام التي تستحق أن نصفها بكل مفردات الشتيمة غير المتوفرة لا في قاموسي ولافي قاموسك من خيبة أمل وعبودية.. هناك هلع كبير، لم يبق أحد في المقاطعات، الجميع الى الموت، الى الموت المحتم، ليس بسبب الحرب، بل الجوع. لم يبق أي تاجر أرمني أو يوناني. الحكومة جمعتهم وسلبت أموالهم وممتلكاتهم. النهب والسلب في كل مكان.. في القسطنطينية وفي كل مكان».

كان بإمكان الشاعر الهروب في هذه الفترة المتأزمة، لكنه لم يترك مدينته وظل إلى جانب شعبه مع باقي الكتاب والمفكرين.

تم اعتقال صيامانطو مع الكثير من الكتاب والمفكرين في 42 نيسان عام 5191، وتعرضوا الى الملاحقات والاعتقالات في سجن عياش، وتم قتله بقسوة على طريق أنقرة في شهر آب، ولم يكن تجاوز 73 عاماً من عمره. وبقيت أعمال صيامانطو الأدبية دون أن يستكملها، وتوقفت حياته الإبداعية.

تمكن من إرسال خمس رسائل فقط إلى والدته وشقيقتيه وشقيقه من سجنه. لم يكن يسجل معلومات كافية نظراً لأن الرسائل كانت تراقب بشدة قبل خروجها من السجن. وقد حاول الاستفسار عن حبيبته، وأعرب عن أمله للقاء القريب «لأن العالم كله يعرف تماماً أنه ليس لدي أي علاقة بالسياسة ولا بأي جريمة» كما كتب في رسالته.

لكن جريمته الكبرى كانت لأنه شاعر أرمني.

شمل إبداع صيامانطو مضموناً إيجابياً إلى جانب الصور المأساوية، الحقيقة هي التي كانت تغذي قلمه وتنذر «الأحياء المخدَّرين» كما وصف الشاعر تانييل فاروجان.

كتب صيامانطو قصائد بطولية، مجّد فيها أبطال المقاومة والدفاع عن النفس، وحماة الأرض. وطرح في قصيدته «أريد أن أموت وأنا أغني» فكرة أن الأغنية ينبغي أن تأخذ الأبطال إلى المعركة العادلة.

ومن قصائده البطولية المعروفة «ببسالة»، و»مشاعل الموت والأمل». كان قبل ذلك، قد كتب عن العودة إلى الوطن، والأرمن المنتشرين، والعيش على الأرض

والتجذر.

لقد أثرت الروح البطولية في إبداعاته بشكل كبير على الأيتام الأرمن، فقد كان الأيتام ضحايا مجازر الحميدية عام 5981 يسجلون قصائده الحماسية ويتداولونها بين بعضهم بعضاً.

يعد إبداع صيامانطو ظاهرة وطنية، ولكن بمضمون إنساني شامل، وجهد للبقاء والصمود، ودراما أبدية للهزيمة والانتصار.

لقد غنى بمهارة مأساة الشعب الأرمني الذي تعرض للنفي، وقدم فكرة نبذ أي نوع من العنف، حيث ابتكر مصطلحاً جديداً وصورة جديدة يوضح من خلالها شعوره وبغضه من للعنف، وابتكر أسلوباً شعرياً جديداً يوحي بالعاصفة الجامحة في تلك الفترة.

لقد منح الشاعر قصيدة المأساة الوطنية فحوى ومضموناً واسعاً من العقيدة، حاول من خلالها الإشارة الى رؤية تاريخ شعبه في ضوء المثل الإنسانية.

بدأ مسيرته الإبداعية بمجموعة أعمال بعنوان «ببسالة»، ومجموعة القصائد «طريق الأمل»، ومصيره جعله يصبح «شاعر المعاناة» رثى فيها مأساة الشعب الأرمني. وأضحى بشعره رائداً للفكر التحرري الأرمني، لأنه كان الأقرب إلى نبض الشعب الأرمني.

لقد عاش شعره نهضة كبيرة في بداية القرن العشرين، لكنه للأسف لم يدم سوى ما يقارب 21 عاماً. فقد أسكتت الإبادة الأرمنية في عام 5191 الحياة الأدبية والشعرية والثقافية للشاعر الأرمني، وبذلك قطع رأس الشعب كما «تقطع الشمس».

نوافذ على الأدب والثقافة في العالم

ترجمة وإعداد: منير الرفاعي

- عودة (نوبل) بجائزة مزدوجة للمرة الرابعة
- الأدب وجوائز الأوسكار
- مخطوطة تكشف حقيقة أسطورة (الملك آرثر والدائرة المستديرة)
- كارثة (الفيسبوك) في كتاب
- رحيل (أندريا ليفي)
- رحيل (أبو بكر يوسف).. جسر الترجمة بين العرب وروسيا

ترجمة وإعداد: **منـــير الرفـــاعي**

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

عودة (نوبل) بجائزة مزدوجة للمرة الرابعة
الأدب وجوائز الأوسكار
مخطوطة تكشف حقيقة أسطورة (الملك آرثر والمائدة المستديرة)
كارثة (الفيسبوك) في كتاب
رحيل (أندريا ليفي)
رحيل (أبو بكر يوسف).. جسر الترجمة بين العرب وروسيا

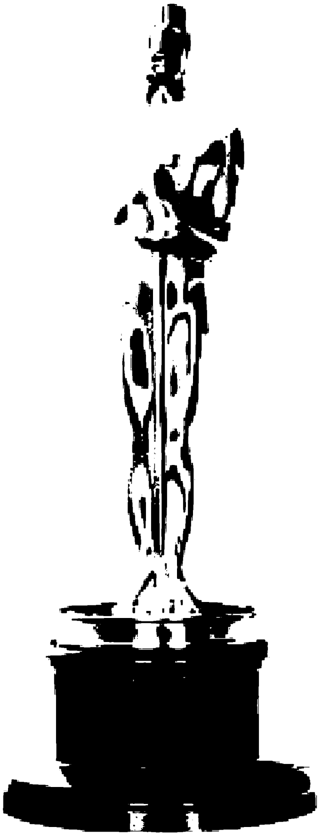


عودة (نوبل) بجائزة مزدوجة للمرة الرابعة

تعددت الاجتهادات ومازالت الاحتمالات كثيرة ومفتوحة، لم يقللها أو يغلقها إعلان الأكاديمية السويدية رسمياً عن عودة جائزة نوبل للأدب هذا العام مزدوجة، واحدة تخص عام 2018 ـ التي تأجلت ولم تلغ، والأخرى لعام 2019، وذلك وفق القواعد التقليدية على الرغم من مزاعم التغيير والاقتراحات التي تلقتها الأكاديمية من كل حدب وصوب

ربما يراهن تيار الراديكالية في الأكاديمية علي الحصان الخاسر ويعوّل على إرضاء جميع الأطراف باختيارين موفقين يكشف عنهما في شهر تشرين الأول القادم، وهو ما ينهي معه حالة الجدل التي صاحبت الفضائح الأخلاقية والمالية وغيرها مما علق بالأكاديمية في الفترة الأخيرة، وتعد تلك المرة الرابعة التي تسلم فيها مزدوجة بعد أعوام 1917، 1966، 1974. لكن هذا الرهان تواجهه مؤسسة نوبل هذه المرة بحزم، وتمسكها بالمهلة التي منحتها للأكاديمية حتى 2020 لتوفيق أوضاعها فيما يتعلق بالشفافية وتضارب المصالح وتغيير منظومة العمل، أو ستبحث المؤسسة عن حلول من بينها إسناد أمر هذه الجائزة لجهة أخرى.

الأدب وجوائز الأوسكار



لا يصمد صُنَّاع السينما كثيراً أمام النص الأصل الأدبي، لأنَّ الأفلام المأخوذة عن كتب أدبية تستحوذ على رضا الجمهور، والنقاد، وفي ترشيحات أوسكار هذا العام أنموذجاً

سيطرت ثمانية كتب على ترشيحات أوسكار 2019، فهناك فيلم «بلاكلانسيمان» عن كتاب السير «بلاك كلانسيمان» لرون ستالورث، وفيلم «الزوجة» عن رواية بذات الاسم لميج وليتزر، فيلم «لو استطاع شارع بيل التحدث» عن رواية رومانسية بالعنوان ذاته لجيمس بالدوين، وعن سيرة «لي أسرائيل» كتاب «أيمكنك أن تسامحني» فيلماً بالعنوان ذاته.

وكذلك أفلام «ماري ملكة اسكتلندا» عن كتاب «الحياة الحقيقية لماري ستيوارت» لجون جاي، «الرجل الأول» عن سيرة رجل الفضاء «نيل أرمسترونج» لجيمس هانسين، «عودة ماري بوبينز» عن كتب الأطفال «ماري بوبينز» لبي إل ترافرز و»ريدي بلاير وان» عن رواية بالعنوان ذاته لأرنست كلاين.

مخطوطة تكشف حقيقة (أسطورة الملك آرثر والمائدة المستديرة)

منذ قرون مضت؛ أخذ الموسيقيون الجوالون والذين لقبوا في أوروبا بـ »التربادور« يتغنون بحكايات الفروسية والرومانسية العذبة الأسطورية المرتبطة بالمائدة المستديرة التي كانت تزعم أن »الملك لير« أسسها لإرساء مبادئ الإخاء والمساواة، وتناولتها حديثاً مئات الأعمال الأدبية والدرامية بوصفها نسخاً من وحي الخيال حتى جاء ما ينبئنا بخلاف ذلك من بريستول.



فقد أعلنت مكتبة بريستول عن اكتشاف مخطوط يعود تاريخه للقرن الثالث عشر بواسطة أستاذ جامعة بريستول »مايكل ريتشاردسون« أثناء بحثه في الأرشيف عن كتب لطلاب الماجستير في دراسات العصور الوسطى، وتبين له ولمجموعة من زملائه أنها تتناول وقائع تاريخية عن الملك أرثر والمائدة المستديرة.

تلك مجرد استنتاجات أولية في انتظار إجراء دراسات وفحوصات على المخطوط المكون من أربعة مجلدات قام بجمعها وتحقيقها الباحث والكاتب الفرنسي «جون جيرسون» في القرن الخامس عشر وطبعت جميعها في ستراسبورج، وربما يتطلب الأمر القيام بعمليات تجديد لبعض الأجزاء التالفة بها وقد تستخدم لأجل ذلك تكنولوجيا »الأشعة تحت الحمراء.

كارثة (الفيسبوك) في كتاب

ظهر فجأة ذلك الكون الافتراضي وجذب الملايين ثم المليارات إليه في خطوات متسارعة ومزعجة لعلماء النفس والاجتماع والمفكرين وخاصة من يرتابون في أمر التكنولوجيا بالأساس، وربما كانت مخاوفهم في محلها، فاتضح أن هذا الكون وخاصة ضلعه الأكبر والأساسي »الفيسبوك« هو وسيلة تستخدمها القوى الاستعمارية الكبرى للسيطرة على العالم الحقيقي حتى بدى للفيسبوك وجه آخر مضاد.

اتضح لهذه القوى الاستعمارية أن حلفاءها من الجماعات العسكرية التي انقلبت ضدها وكذلك الدول المستهدفة باتت تخترق الفيسبوك وتستخدمه بنجاح كبير في مواجهتها، لهذا أصبحت هذه المنصة ومخترعها »مارك زوكربيرج« هدفاً لها تبغي تدميره بحجج تبدو للكثيرين من أتباع الفيسبوك ومريديه واهية، ومنها أثره الخطير على اقتصاد العالم ثم على أمنه.

وأخيراً، ظهر كتاب «زوكيد» للرأسمالي المغامر والموسيقي المتجول «روجر ماكنامي» الذي عدَّ الفيسبوك كارثة حقيقية، وأنه يؤثر في ديمقراطية العالم، فهو من ناحية خارج السيطرة ويصعب التنبؤ بما يمكن أن يحدثه، ومن ناحية أخرى يسيطر عليه شخص واحد وهو الصغير مارك.





رحيل (أندريا ليفي)

عن عمر يناهز الثانية والستين توفيت الكاتبة البريطانية الجامايكية الأصل (أندريا ليفي) صاحبة روايتي «جزيرة صغيرة» و»أغنية طويلة» والحاصلة على جوائز أدبية عدّة، بعد صراع مع مرض السرطان، حيث بدأت الكتابة كهواية وهي في الثلاثين من عمرها، وبعد نشر ثلاث روايات في فترة التسعينات من القرن الماضي لاقت استحساناً من النقاد، إلا أن روايتها الرابعة «جزيرة صغيرة» انطلقت بها نحو الشهرة، وحصلت على أعلى المبيعات، مما ساعد على فوزها بجائزة الأورانج سنة 2004، ويتم إعدادها حالياً للعرض المسرحي لعرضها هذا الربيع.

ليفي المولودة سنة 56 لأبوين من جامايكا خلال موجة الهجرة التي اجتاحت بريطانيا في فترة ما بعد الحرب العالمية قالت عن ذلك: »لقد كرهت نفسي كنت أشعر بالحرج من عائلتي المنحدرة من البحر الكاريبي، لذا بذلت أقصى جهدي أن أكون بريطانية غير مبالية علي الإطلاق بجنسيتي الأصلية» واستغرق خوفها من تصنيفها ضمن الملونين السود 12 عاماً عملت خلالها كمصممة أزياء، إلا أنه بعد نشر روايتها الأولى سنة 1994 «كل ضوء في بيت بيرنين» كبداية سرد روايات حول العنصرية في تلك الفترة معتمدة في ذلك على الحقائق التاريخية، لفتت إليها الأنظار، وبزغ نجمها بعد روايتها «جزيرة صغيرة» الحاصلة على ثلاث جوائز كبرى مع ترجمتها إلى أكثر من عشرين لغة مع إضافتها إلى المناهج الدراسية في جميع أنحاء العالم. وفي روايتها الأخيرة «الأغنية الطويلة» رصدت مشاعر أسرة تعيش في فترة أوائل القرن التاسع عشر في جامايكا، عبر أحداث الحياة اليومية للحياة في مزرعة يعمل بها الرقيق.



رحيل (أبو بكر يوسف).. جسر الترجمة بين العرب وروسيا

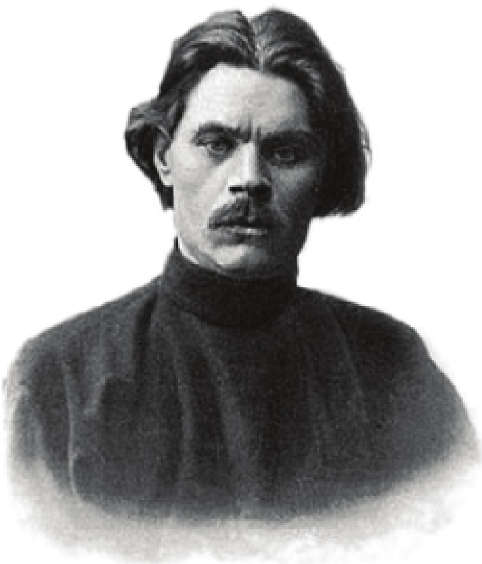
في صباح الثالث من آذار 2019، رحل عن عالمنا الدكتور أبو بكر يوسف عن عمر ناهز 75 عاماً في موسكو. رحل عميد المترجمين العرب الذي أقام جسراً قوياً بين الثقافة الروسية والعالم العربي .

وبرحيله يكون المشهد الثقافي العربي قد خسر قامة أدبية كبيرة، بعد أن أمضى عشرات السنين من عمره في ترجمة روائع الأدب الروسي، من شعر ونثر وروايات لكبار الأدباء والكتاب الروس، أظهر فيها براعة غير عادية في نقل روح النص بأسلوب لا يقل شأناً من الناحية الأدبية عن النص الأصل. منذ الستينات في القرن الماضي عمل أبو بكر يوسف على ترجمة كنوز أدبية تركها عظماء الأدب الروسي، منها مؤلفات مختارة لأنطون تشيخوف، وبعض أعمال الشاعر الروسي ألكسندر بوشكين، والروائي ميخائيل ليرمنتوف، فضلا عن أعمال لغوغول مكسيم غوركيوميخائيل شولوخوف، وغيرهم.



ولد أبو بكر يوسف عام 1940 بمحافظة الفيوم، ودرس في مدرسة الإسماعيلية الابتدائية، وأنهى تلك المرحلة عام 1955 متفوقا على أقرانه، وتم إيفاده مع مجموعة من الطلاب المتفوقين من مختلف المدن المصرية لدراسة المرحلة الثانوية في مدرسة المعادي. وأنهى دراسته فيها عام 1958، بتفوق واحتل المرتبة الخامسة في القسم الأدبي على مستوى مصر. وكان ذلك النجاح نقطة تحول في حياة الشاب أبو بكر، الذي تم اختياره مع متفوقين آخرين للإيفاد إلى روسيا ومتابعة الدراسة هناك. وكان الوحيد من دفعته الذي تم إيفاده بتخصص اللغة الروسية. عام 1959 بدأ دراسته في جامعة موسكو الحكومية، ومن قاعات تلك الجامعة دخل أبو بكر بقوة إلى عالم الأدب الروسي وتتلمذ على أيدي مجموعة من كبار ومشاهير الأساتذة الجامعيين في روسيا، خلال تلك المرحلة. حصل على شهادة الدكتوراه في الأدب الروسي وقرر البقاء في موسكو والتفرغ للعمل الترجمي في دار (بروغريس - التقدم) السوفياتية للنشر، ومن ثم في شقيقتها دار نشر (رادوغا).

بدأ الترجمة منذ مطلع الستينات من القرن الماضي، وبينما كان طالبا جامعياً، عكف أبو بكر على ترجمة أعمال تشيخوف، وكانت البداية من قصة «السيدة صاحبة الكلب». لكن بعد إنجاز النص، وجد أن الترجمة ليست على ما يرام، وثمة نقص فيها.



حينها توقف عن ترجمة أعمال تشيخوف، ولم يعد إليها إلا بعد عقدين من الزمن، بعد أن تمرس بما فيه الكفاية، وبالقدر الذي يسمح له بالعودة إلى «أعمال تشيخوف». لذلك، ورغم ترجمته عشرات الأعمال في الشعر والرواية لعظماء الأدب الروس، إلا أن مسيرة أبو بكر يوسف ارتبطت إلى حد بعيد بأعمال تشيخوف، فقدم أبو بكر للقارئ العربي مؤلفات مختارة لتشيخوف بأربعة أجزاء، تبقى حتى يومنا هذا أفضل ترجمة لمؤلفات تشيخوف إلى العربية.

في حوار معه نشرته صحيفة «روز اليوسف» المصرية عام 2010. اشتكى «شيخ المترجمين العرب» في روسيا، من تدني مستوى تدريس الأدب الكلاسيكي في المدارس الروسية بعد انهيار الاتحاد السوفياتي، قائلاً: «كان تلميذ المدارس الروسية الابتدائية والثانوية يدرس نماذج كثيرة من الأدب الكلاسيكي، لكنه اليوم لم يعد بتلك القوة السابقة، المبدعون أنفسهم قلوا». وذكر في اللقاء نفسه أن حركة الترجمة انهارت مع انهيار الاتحاد السوفياتي.

ساهم أبو بكر يوسف في تأسيس المنتدي الثقافي العربي في موسكو عام 1989 وكان رئيساً له، وكذلك في تأسيس النادي العربي للثقافة والاستثمار عام 1991 وكان المدير العربي له، وتأسيس المركز العربي للأبحاث والدراسات عام 1994 وكان المشرف العام عليه، وحصل على عضوية اتحاد الكتاب العرب في دمشق عام 1989 وفي عام 2000 كان أول عربي يحصل على العضوية الشرفية لاتحاد كتاب روسيا وفي عام 2007 أسس جمعية (المهاجرون العرب في روسيا) وكان عددهم

20 ألف مهاجر وتم اختياره رئيساً للجمعية.

وعلى الرغم من هذا المشوار الإبداعي والنشاط الإعلامي والسياسي والثقافي المتنوع يظل اسم أبو بكر يوسف مقترناً بالكاتب الروسي الكبير أنطون تشيخوف الذي تُرجمت أعماله من الروسية إلى العربية مباشرة وللمرة الأولى، بخلاف ما كان يحدث في السابق من ترجمات عن الفرنسية أو الإنكليزية، كما ترجمة السوري سامي الدروبي الشهيرة والرائدة لدستويفسكي، والتي أشرف أبو بكر يوسف منذ سنوات على إعادة طبعها.

كُرِّم أبو بكر يوسف من رئيس روسيا الاتحادية عام 2012 بمنحه ميدالية بوشكين التي تعد من أهم الأوسمة التي تمنحها روسيا للأجانب.

* تعود المؤلفة البريطانية «جيه.كيه.رولينج» صاحبة سلسلة روايات هاري بوتر بمجموعة قصصية جديدة بعنوان "Potter more Presents"، وهي قصص جديدة عن شخصية هاري بوتر.

* أطلقت منظمة القلم في الولايات المتحدة الأمريكية جائزة أدبية جديدة تمُنح إلي الكُتاب المولدين أو المقيمين خارج الولايات المتحدة، ولكنهم يكتبون باللغة الإنجليزية أو أعمالهم مترجمة إليها، وذلك تكريماً لروح الكاتب الروسي الأمريكي فلاديمير نابوكوف صاحب رواية «لوليتا».

النافذة الأخيرة

-
- د. طالب عمران

ليس للفقر وطن
في عمق بيهار

د. طالب عمران

روائي وقاص وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

الهند قارة هائلة يبلغ تعدادها حوالي مليار نسمة (عام 1983) وبتنا، عاصمة ولاية بيهار، هي صورة تتجسم فيها قصة الهند الحديثة.

انطلق بنا القطار من محطة (دلهي الجديدة) إلى (بتنا) PATNA عاصمة ولاية بيهار أفقر الولايات الهندية والتي تشترك بحدودها مع نيبال، ومعظم القطارات التي تمر من بتنا تتجه إلى كلكوتا في البنغال، كان القطار واسمه ((جانتي جانتا اكسبريس)) يبدأ حركته من دلهي في السابعة مساء وحتى يصل بتنا كان عليه أن يقطع ست عشرة

ساعة متواصلة ، هذا إذا لم يتأخر على عادة القطارات في الهند..

تعرفت على (لال) الشاب الذي يعمل في شركة ، والذي يقصد (بتنا) في عمل خاص بالشركة، كان جاري في المقصورة، فرش أمامه (عدة الشراب) وبدأ يجرح الويسكي الهندي ويتناول حبات من الفستق الهندي الصغير الحجم (ويسمونه مونفلي)، عرض علي مشاركته فاعتذرت، فبعض أنواع الخمور الهندية رديئة سامة أحياناً، واشتركنا بحديث طويل حول آثار تعدد الديانات والتعصب الذي تستغله الأحزاب المتصارعة في سبيل تحقيق مكاسب لها، على سلم الفقر الهابط دوما.

كان (لال) هندوسياً متعصباً من طبقة (الكشاتري) وهي الطبقة التي تلي طبقة (البراهمان) أعلى الطبقات الهندوسية، كان والده محارباً قديماً قتل في الحرب الهندية الباكستانية، وكان متديناً غرس فكرة تدينه في أولاده، فنشأوا كأجدادهم يهتمون بالطقوس الدينية ويحترمون الطبقات.

لم يطل الوقت بـ (لال) حيث أدارت الخمرة رأسه وبدأ يحكي لي عن قصة زواجه بـ (نيليما) زوجته التي رافقته وأخيها إلى المحطة لوداعه.. كان عرساً ضخماً كلف والد العروس نحو نصف مليون روبية وقدم الوالد مالاً للعرس، بلغ مئتي ألف روبية كهدية بسيطة، عدا عن بيت مجهز بأحسن المفروشات في حي راق من أحياء دلهي، كان يخاف من ركوب الطائرة لذلك فهو يسافر بالقطار باستمرار.

خضنا نقاشاً عقيماً حول الطبقات ومدى مايلاقيه المنبوذون (طبقة الشودر أو الهاريجان كما يطلقون عليها) من متاعب، كان يعتقد وهو الحائز على ماجستير في إدارة الأعمال أن المنبوذين هم خارج دائرة الرحمة لأنهم يكفّرون عن ذنوب ارتكبوها في رحلة التقمص الممتدة عبر الأجيال، ولم يقتنع على الإطلاق بأنهم بشر لم أحاسيسهم ومشاعرهم الإنسانية ومالبث بعد فترة أن غط في نوم عميق في حين انشغلت بقراءة فصول من ملحمة (الرامايانا).

في الصباح بدأت المناظر المثيرة للأسى تلوح عبر نافذة القطار الذي يقطع سهول (بيهار) المليئة بالطمي، فلاحون عراة يعملون جماعات، في محاولة للتخلص من الطمي والمياه التي أغرقت مزروعاتهم. نسوة هزيلات البنية يحملن أطفالهن على ظهورهن

يحاولن مساعدة رجالهن وبين الفينة والفينة تلحظ بعض الفلاحين يقتعدون جانب الطريق يتخلصون من فضلاتهم دون خجل وهو منظر مألوف تشهده في كل مكان من شبه القارة الهندية حتى في المدن الكبيرة، كانت الأمطار الموسمية الغزيرة قد اغرقت السهول وسببت فيضانات دمرت المنازل وقتلت ألوف الضحايا وغالبيتهم العظمى من الهاريجان والعمال الزراعيين الذين يعملون يومهم ببيسات قليلة لملء بطونهم الجائعة وجوه عجفاء هزيلة وثياب رثة مهلهلة لاتكاد تستر عرقاً نافراً والقطار يقطع المسافة مقترباً من (بتنا) عاصمة (بيهار) حيث بدأ الركاب يجهزون أنفسهم للهبوط في المحطة وبيهار تضم نسبة كبيرة من الهندوس ونحو 30 % من سكانها من المسلمين إضافة لنسبة صغيرة من المسيحيين والسيخ.

في كل القرى التي مررت فيها كان الفقر يبدو مجسماً بصورة مرعبة. فلاحون يحرثون أراض موحلة يدفعون ثيرانهم لجر محاريث قديمة بدائية بهدوء وصبر، ونسوة يقطعن الحشائش المتراكمة ويضعنها في أكياس ليبعنها أو ليطعمنها لدوابهن إذا أسعدهن الحظ بامتلاك دواب.

وتقول الكاتبة الهندية ناصر شرما عن الفقر في بيهار: ان هناك فقراء ينتظرون ان تبصق اللقمة من فمك ليتناولوها..

يتوسط (بتنا) ميدان غاندي الذي يمتد على مساحة واسعة تتوسطه ملاعب كرة القدم والكريكيت لعبة الهنود المفضلة وتصطف حول سور حديقته الباصات من جميع أنحاء مدن وقرى بيهار وتمتد من ميدان غاندي إلى بتنا القديمة، شوارع ضيقة مليئة بالحفر والمطبات دون عناية وعلى جانبها تنتشر أكوام هائلة من البشر انصاف عراة وقربهم مياه المجاري الممتدة على طول الشارع قذرة ملوثة، تنتشر منها الروائح الكريهة. والمجاري المكشوفة موجودة في كل المدن الهندية تقريباً حتى في العاصمة دلهي.

بدأت المناظر المرعبة تزداد قتامة، أفواج من الفقراء والعمال والعاملات انصاف عراة نسوة يرتدين الخرق التي تبدو منها أجسامهن العجفاء الهزيلة الضامرة التي تثير الرثاء والشفقة، العروق نافرة، العيون جاحظة، والوجوه كالحة ترسم صوراً بليغة عن تعاسة الإنسان، وفي الجانب المقابل ترى نسوة بثياب زاهية أنيقة ورجالاً سماناً غلاظ

الحركات، يسوقون سياراتهم الفارهة أو ينفخون أوداجهم في سيارات عمومية او سكوترات أو ريكشات والتناقض يبدو صارخاً مرعباً.

زرت المنطقة الاسلامية (مندرو محلا) وهي منطقة قديمة فقيرة شوارعها ضيقة قذرة، وتشهد وأنت تقطع طرقاتها مكتبات وكليات اسلامية وجوامع ومدارس قديمة البناء مازالت تحتفظ بهندستها البديعة والأشجار تحيط بها.

بعد ثماني سنوات انتهى بناء جسر غاندي)غاندي سيتو) الضخم على نهر الغانج ويقع في القسم الشرقي من بتنا ولعله أطول جسر في العالم فيقارب طوله السبعة كيلومترات. في بدايته ونهايته أوتوستراد بشارعين والجزء الأوسط منه وهو الأكبر بضيق متحولاً إلى طريق واحد باتجاهين. كان من المفروض ان ينتهي بناء هذا الجسر خلال خمس سنوات وان يكون شكله أجمل ولكن المتعهدين أطالوا مدة بنائه وأكثروا من سرقاتهم على عادة المتعهدين في العالم.

كان ارتفاع الجسر عن النهر يصل في المنتصف نحو خمسة عشر متراً ومياه الغانج الهادرة تندفع نحو مصب النهر في المحيط الهندي. كانت بتنا تبدو من الجانب الآخر بقسمها الحديث مكللة بالخضرة وقد بدا معبد (غوردوارا) للسيخ وهو ثاني معابدهم في المدينة. يلمع بقبته الذهبية تحت أشعة الشمس. في كل مدينة يحاول السيخ – حتى وان كان عددهم قليلاً فيها- اثبات وجودهم في بناء (معبد) بقبة ذهبية مهما كلفهم ويشاركون في دوامة الحركة التجارية. يسميهم بعض الهنود هنا بيهود الهند لكثرة علاقاتهم التجارية وانغلاقهم على أنفسهم وتكاتفهم الذي يضرب به المثل فيما بينهم والقوة المالية التي يتحكمون بها في اقتصاد البلد لايتزاوجون مع غرباء ويتعصبون لديانتهم إلى حد التطرف ورغم ان عددهم يقارب الـ 14 مليوناً من أصل 800 مليون هندي فلهم فاعلية في الحركة الاقتصادية تفوق نسبياً بأضعاف الحركة الاقتصادية لأصحاب الديانات الأخرى الهندوسية أو الإسلام أو المسيحية.

ويعتقد الهندوس بقدسية نهر الغانج، ويعتبرونه من أنهار الجنة وهناك آلهة لهذا النهر يسمونها غانجا يمثلونها بامرأة جميلة تظهر- حسب اساطيرهم – في المياه المقدسة المتدفقة ووتساعد المحتاج وتلبي دعوة المظلوم، وكذلك بالنسبة لنهر الجامنا الذي يمر

بدلهي. يمثلون هذا النهر أيضاً بأمرة جميلة كتوأم لغانجا ويسمونها (جامنا) أيضاً وحين يمر الهنود فوق جسور الغانج أو الجامنا فإنهم يلقون بقطع نقدية صغيرة في المياه وهم يتمتعون بعبارات الرجاء والدعاء بأن تحقق الآلهة جامنا أو غانجا مطاليبهم وتمنحهم العون والمساعدة ويلتقي نهر الغانج ونهر الجامنا في مدينة الله آباد حيث يشكلان نهراً واحداً يتابع طريقه حتى يصب في خليج البنغال في المحيط الهندي.

ويحرق الهندوس مو تاهم على ضفاف هذين النهرين حيث تكثر معابد الآلهة كما يلقون بجثث أطفالهم أو كهنتهم في وسط هذين النهرين، أما رماد الموتى - عدا الأطفال والكهنة - فيجمعونه ويلقونه في وسط النهر حيث يوضع رماد كل جثة في زجاجة أو حوجلة معدنية ويلقي في مياه أي من النهرين المقدسين وحول هذين النهرين كثرت الأساطير والقصص الخرافية التي تناقلها المتدينون فيما بينهم.

والنشاطات السياسية في بيهار ليست مميزة ويسيطر حزب المؤتمر الهندي الحاكم تقريباً في كافة المجالات إلى جانب حركة ضئيلة من الحزب الشيوعي الهندي، كما توجد أحزاب يمينية معارضة كالجاناتا ولكنها ضئيلة الحركة بدورها.

قرب ميدان غاندي في طرفه الشرقي ظهر بناء ضخم بشكل نصف كرة يرتفع عن الأرض نحو 60 متراً وتمتد درجاته الـ 141 درجة بشكل لولبي من أرض الميدان حتى قمة نصف الكرة ويسمى (جول جهر) أي (بيت النظر) وربما قصد بذلك كون المتأمل من الأعلى لما حول البناء يكاد يرى القسم الأكبر من بيوت (بتنا) حيث تبدو ببنائها الحديث والقديم، تتخلل مساحاتها وحدائقها الأشجار الخضراء الممتدة وقد بنى هذا المكان حاكم بتنا قبل نحو (400) عام وكان اسمه (شيرشاه) وذلك في زمن الامبراطور المغولي (همايون) وشيرشاه هذا أصبح امبراطوراً للمغول فيما بعد.

وجامعة بتنا جامعة شهيرة فيها مختلف فروع المعرفة ومعظم طلبتها الأجانب من النيباليين بسبب قرب بتنا من الحدود النيبالية أما الجنسيات الأخرى فقليلة وربما كان سبب عدم اقبال الطلبة الأجانب للتسجيل في جامعة بتنا هو صعوبة الحياة في منطقة فقيرة.

في أحد بيوت الضيف قضيت ليلة متعبة من البعوض الذي حرمتني مجموعاته النوم

رغم تعبي وفي الصباح اتجهت لزيارة (غورداوار) معبد السيخ حيث بدت قبته الذهبية تلمع تحت الشمس كان نظيفاً مرتباً كثر فيه الزوار من السيخ الذين كانوا ينصتون بخضوع للتراتيل الدينية التي كانت تلقيها مجموعة المعبد على أنغام الموسيقى ورغم نظرات الفضول التي رمقني بها بعضهم فقد ابدوا لي احتراماً زائداً حيث قدموا لي نوعاً من الشراب وقطعة من الحلويات التي يضيفونها في المعبد كانت التراتيل تتلى من الكتاب المقدس الذي كتبه لهم المعلم الخامس في الترتيب بين معلميهم العشرة.

ولم أشهد مثل هذه النظافة في المعبد الهندوسي الذي انتشرت فيه تماثيل راما وكرشنا رشيفا وهانومان وبرغاثي.. حيث كان الادلاء يتسابقون في شرح وتفسير الصور والجمل التي نحتت على الجدران رغم انني لم أكن بحاجة لهم إذ كانت معلوماتهم بسيطة، سطحية كل ذلك طمعاً بالبقشيش.. بينما تطوّع أحد السيخ لتفسير بعض آيات الكتاب المقدس وأخذ يتحدث عن ديانتهم بعمق ومعرفة ودراية دون أن يطلب شيئاً بل بالعكس رفض الهبة التي منحته إياها وكأنه اعتبرها إهانة له.

كانت محطة سكة جديد بتنا وهي الوحيدة ضخمة جداً، ومرتبة نسباً، وكان القطار الذي انتظره ليقلني إلى بنارس التي لاتبعد أكثر من أربع ساعات متأخراً عن موعده وهذا ماجعلني أنفق ثلاث ساعات في انتظاره قبل أن يصل، كنت خلالها اتأمل التناقضات الواضحة أيضاً حتى في المحطة .. وقد التقيت بكهل وديع، اقترب مني يحاول معرفة بلدي وقد أغراه مظهري الغريب.. تعرفت على اسمه (كريم خان) سألني بتردد عن بلدي وحين عرف أنني عربي بدأ يتحدث عن العدوان الصهيوني وأمريكا واسرائيل والنفط العربي.. كان رجلاً في نحو الستين من عمره، جنده الانكليز في صباه بالقوة أخذ يتحدث عن متاعبه العائلية وقلة حيلته ثم تحدث عن الإسلام في شبه القارة الهندية وأوضاع المسلمين في الهند وصعوبة العثور على عمل بالنسبة لهم وتفشي البطالة والفقر بينهم بنسب كبيرة.. وكيف ان الهندوسي المتخرج بإجازة جامعية صغيرة (كالبكالوريوس مثلاً) يجد عملاً بسرعة، بينما لايتمكن المسلم ولو حصل على دكتوراه من الحصول على عمل الا بشق النفس وهذه المشكلة يمر بها غالبية الخريجين المسلمين.

في القطار المزدحم كثير الركاب، تمكنت بعد جهد كبير من الجلوس على طرف أحد المقاعد حيث أفسح لي أحدهم مكاناً محترماً ربما لهيئتي الغريبة وحين بدأ القطار بالحركة وكانت الساعة تقارب الحادية عشرة والنصف ليلاً حضر المفتش وسألني بضعة أسئلة وهو يؤشر على بطاقة القطار عن عملي وبلدي.. كان فضولياً ثرثاراً بدأ يتحدث عن نفسه وعن أولاده المهندسين العاملين في السكك الحديدية.

وتركني وسط جمع التف حولي وبدأ حديثاً في السياسة شاركت فيه مرغماً لفت نظرهم أنني الأجنبي الوحيد في المقطورة ولم يتعودوا كثيراً رؤية الأجانب في قطارات تتجه لبيهار.. كان بعضهم من المعارضين لحكومة انديرا غاندي قال لي أحدهم: ((انديرا سياسية قديرة في علاقاتها الدولية ولكنها سياسية رديئة في بلدها تعتني بالعاصمة وتصرف كثيراً من الأموال للعناية بها وهي لاتهتم بالمدن الأخرى، يمكنك أن ترى شوارع مليئة بالحفر والمطبات في كل مدينة هندية عدا دلهي.. ففي دلهي الجسور والحدائق الجميلة.. والعناية الفائقة.. كأن الهند كلها في دلهي.. الفقر في كل مكان في الولايات وعدم اهتمام الدولة بخريجي الجامعات جعل البطالة في ازدياد مستمر ومحاولة الهرب والهجرة إلى خارج الهند إلى بلاد تحتاج الكفاءات وتتيح للمهاجر ان يجمع ثروة تكفيه الحاجة.. هي التي جعلت حتى كفاءاتنا العلمية تحاول الهجرة وأكثر من 70 % من الوافدين في دول الخليج العربي هم من الهند)).

وتابع مختتماً كلامه: ((صحيح أن السياسة والصراع بين الأحزاب والطوائف الدينية هي التي تزيد من مشاكل بلادنا.. ولكن الحكومة مسؤولة أيضاً)).

ظل الحديث يدور في هذا المحور حتى وصلت بنارس في نحو الثالثة والنصف صباحاً.

Table of Contents

Issue No. 178, Spring 2019

World Literature

Quarterly Magazine Issued By Arab Writers Union - Damascus

Concerned with publishing poems, short stories, plays and other creative works
as well as literary criticism and research, translated from world literature

correspondence is to the care of the Editor-in-Chief **awuworldliterature@gmail.com**
Arab Writers Union - Damascus - Mezzeh AutoStrade - P.O. Box 3230 - Tel: 6117240 - 6117241